Die Bilanz der Modern

Samuel Lublinski

Die Bilanz der Moderne

Die

Bilanz der Moderne

Von

S. Lublinski

Dritte Auflage

Berlin 1904
Verlag Siegfried Cronbach

Vorrede.

Dieses Buch versucht sich an einer Aufgabe, die ihrer Natur nach nur eine Annäherung an ihr Ziel, in keinem Fall eine völlige Verwirklichung erwarten läßt. Die letzten zwanzig Jahre der modernen deutschen Literatur sollen nicht nur ästhetisch abgeschätzt, auch nicht einmal lediglich in ihren soziologischen Triebfedern bloßgelegt, sondern vor allem auf ihr unbewußt waltendes Grundgesetz zurückgeführt und an diesem Maßstab gemessen und kritisiert werden. Zugleich steht es dem Verfasser völlig fest, daß die ganze Entwicklung ihr reines Gesetz bisher noch nicht allseitig herausgearbeitet hat, sondern daß sie in vielen und vielleicht den meisten Fällen stark von dieser Linie abirrte. Es wird die Hoffnung, ja sogar der ziemlich dringende Wunsch ausgesprochen, die Moderne möchte zur Selbstbesinnung gelangen, sich ihres Grundproblems bewußt werden. Der Verfasser tritt also als ein Mann auf, der eine Wahrheit gefunden zu haben glaubt, für die er normativen Charakter beansprucht. Ganz gewiß wird ihm jeder Unbefangene das Zeugnis nicht versagen, daß er sich redlich in die Gefühls- und Gedankenmassen der Moderne hineinversenkt hat und eifrig bemüht war, aus der Sache selbst und nicht etwa aus der Tiefe seines Gemütes die geheime Tendenz der Bewegung zu konstruieren. Selbst aber wenn man von der unvermeidlichen subjektiven Fehler-

quelle jedes menschlichen Urteils ganz absehen wollte, so steht ihm und allen heute noch viel zu geringfügiges Material zur Verfügung, als daß jetzt schon ein erschöpfendes induktives Erkennen ohne mancherlei Ahnung und Kombination denkbar wäre. Damit aber ist auch die Unvermeidlichkeit gegeben, daß sich in die Resultate und Deduktionen dieser Arbeit ein hypothetisches Element hineinschleicht, und daß es ohne Wagnis und Prophezeiung nicht abgehen kann, wobei dann auch der beste Prophet nicht ganz dem Schicksal entgehen dürfte: „aber es kommt immer anders“. Das Einzige also, was der Verfasser vernünftigerweise hoffen darf: daß dieses künftige Andere ein ungefähr Ähnliches sein wird, daß er zwar nicht des Rätsels Lösung schlechthin gefunden hat, aber wenigstens eine Formulierung, die dem Problem beträchtlich näher kommen mag. Ist dem so, dann kann eine solche obwohl nur andeutende Feststellung allerdings vom größten positiven Wert sein, indem sie eine Bewegung über ihre Natur und ihre nächsten Ziele aufklärt. Mehr wurde mit diesem Buch nicht angestrebt, und es ist füglich Sache der Kritik und der fürtrefflichen Zeitgenossen, ob diese „Bilanz der Moderne“ stimmt und ihnen etwas zu sagen hat oder nicht. Ich aber — hier muß ich die bescheidene Redeform in der dritten Person nun schon fahren lassen — bin mir meines Wagnisses wohl bewußt gewesen und habe mich lange gefragt, ob ich in einem so positiven und entschiedenen Ton reden dürfte, bis mir das gute Wort von Altmeister Goethe in den Sinn kam:

> Denn wer in schwankender Zeit noch schwankend gesinnt ist,
> Vermehret das Übel.

Aber allerdings bin ich nicht mit flotter Leichtherzigkeit an die Arbeit gegangen, und meine Sympathien wie Antipathien mußten sich eine gründliche Nachprüfung gefallen lassen. Aus der Entfernung, die durch ein Buch bedingt wird, sieht sich manches doch anders an als im journalistischen Nahkampf, und da und dort mußte ich ein allzugünstiges Urteil über irgend einen braven Poeten sacht wieder ein wenig zurückschrauben, während solche, die mich schon früher nicht begeisterten, keineswegs in meiner Gunst stiegen. Andere, denen meine Verehrung von Anbeginn gehörte, mußten immerhin kritisiert und nüanciert werden, und dabei ergab sich so manches in früheren Zeiten übersehene Zwischenglied.

Wenn mir nun aber alle diese doch noch lebendigen und höchst aktionslustigen Zeitgenossen hinterher einen Schabernack spielen? Schließlich, man kann nicht wissen, so manch einer hat vielleicht bereits ein unsterbliches Meisterwerk auf seinem Schreibtisch liegen, und ein anderer, den ich jetzt immer noch in Mittelgröße sehe, kann in kurzer Zeit sehr klein werden, sei es, daß er verfällt oder daß ganz neue Perspektiven auftauchen. Vor diesem Schicksal kann ich mich nicht gesichert fühlen, und keiner kann es, der über Werde-Zustände ein Urteil abzugeben hat. Jedoch gehören solche Urteile gleichfalls zu den bezeichnenden Merkmalen, zu der geschichtlichen Signatur von Übergangszeiten: es muß den Historiker interessieren, wie Zeitgenossen diese Zustände empfunden haben und auf welchem Weg sie einen Abschluß suchten. Ich wäre darum schon sehr zufrieden, wenn ich in dieser Beziehung typische Gefühle des letzten Jahrzehntes an das

Licht gehoben hätte. Außerdem kommt mir, wie bei einem früheren Werk, zugute, daß das soziologische und sozialpsychische Element das eigentliche Thema meiner Arbeit ist, und wenn ich nur hier festen Boden unter den Füßen habe, so kann mein Werk seinen Wert behaupten, selbst wenn die Herren Autoren, die ich über- oder unterschätzt haben sollte — letzteres fürchte ich weniger —, mich in mehr oder minder angenehmer Weise durch künftige Leistungen dementieren sollten.

Außerdem verdanke ich diesen soziologischen Zwecken noch eine andere sehr angenehme Möglichkeit: ich habe es nicht nötig, meine sämtlichen mehr oder minder berühmten Kollegen zu erwähnen. So mancher Name, der gegenwärtig Publikums- und Salonkurs hat, fehlt in dem Buch: ich hätte ihn auch in einer Nur-Literaturgeschichte nicht erwähnt. Andere wieder, die zu gutem Recht Anerkennung gefunden hatten, wurden deshalb nicht verzeichnet, weil es in einer literarischen Soziologie häufig genügte, auf die besonders typischen Vertreter einer zeitpsychischen Geistesrichtung zu verweisen. Falls demnach irgend ein liebwerter Mitliterat seine interessante Physiognomie in meinem Buche vermissen sollte, so möge er nicht unermeßlichen Groll in seiner Brust beherbergen: vielleicht, er kann es ja nicht wissen, rechne ich ihn zu der zweiten Kategorie. — Er möge es glauben, ich werde mich vor einem Dementi hüten.

Berlin, 22. März 1904.

Lublinski.

Erster Teil:

Die Moderne

Geistige Struktur um 1890.

Im März 1890 reichte der bisher mächtigste Mann in Deutschland, Reichskanzler Fürst **Bismarck**, seine Entlassung ein. Mit ihm fiel zugleich das Hauptbollwerk der Regierungskunst seiner letzten Jahre, das Ausnahmegesetz gegen die Sozialdemokratie. Es war ein völliger Wendepunkt im deutschen politischen Leben, ohne Zweifel das wichtigste Ereignis seit der Reichsgründung. Ebenso sah sich aber auch die werdende neudeutsche Kultur durch diesen Umschwung vor eine Fülle von Problemen gestellt. Das revolutionäre junge Geschlecht, das damals gegen die Epigonenliteratur Sturm lief, war gar nicht in erster Reihe von ästhetischen Bedürfnissen ausgegangen. Die ausgeleerte und in angeblicher „Schönheit" erstarrte oder vielmehr verniedlichte Form der Butzenscheibenpoeten jener Tage wurde nicht etwa der Epigonenkunst, sondern der Kunst schlechthin auf Rechnung geschrieben, und so begehrte man keineswegs einen neuen Stil, sondern neue Stoffmassen, neues Blut, überhaupt eine völlige Auffrischung von Literatur und Leben. Die Schönheit wurde mit Bannstrahlen förmlich überschüttet, und Wahrheit lautete jetzt das Schlagwort, Wahrheit um jeden Preis, mochte darüber auch die ganze bisherige Kunst und Kultur zum Teufel gehen. Man fühlte sich mit Wonne und wohl

auch mit etwas Pose als urwüchsige Barbaren, die alte Götzenbilder zerschlugen, und keiner dieser rabiaten Stürmer fürchtete sich im entferntesten vor einem Pilatus, der ihm mit der skeptischen Frage kommen mochte: was ist die Wahrheit? Die Antwort hätte frisch und fröhlich gelautet: die Gegenwart ist die Wahrheit. Unsre keuchenden Lokomotiven, unsre rastlos hämmernden Maschinen, unsre Technik und Naturwissenschaft — da haben wir ganz ohne Frage die Wahrheit, und das ist der einzige Stoff, der eines modernen Dichters würdig wäre. Dieses Dogma, dieser tölpelhaft naive Rausch stand einem Geschlecht sehr gut an, das im neuen Reich zusammen mit der neudeutschen Industrie und Technik aufgewachsen war. Die industrielle Revolution hatte mit den früheren kleinwirtschaftlichen Verhältnissen rücksichtslos aufgeräumt und war immer noch im siegreichen Vorschreiten begriffen. Es konnte nicht ausbleiben, daß sie in den Augen einer Jugend, die mit den bisherigen Autoritäten gebrochen hatte, als die einzige moderne Macht erschien, als das moderne Leben schlechthin. Von hier aus fand sich dann ein leichter Übergang zu den politischen Parteikämpfen der wildesten Art, die mit der Industrie zugleich über Deutschland hereinbrachen. Es war unmöglich, sich dem Problem zu entziehen, das im Mittelpunkt des öffentlichen Lebens stand und weit über den Rahmen der Politik hinausging. Die soziale Frage warf ihren mächtigen Schatten und stand bald genug auch im Brennpunkt aller kulturellen und künstlerischen Bestrebungen. Sie schien geradezu das entscheidende Kennzeichen für die moderne Richtung werden zu wollen.

Alle diese jungen Intellektuellen, die mit großer und lauter Begeisterung eine literarische Revolution hervorriefen, fühlten sich selbstverständlich zu den politischen Revolutionären hingezogen. Der eine Radikalismus erweckte die Sympathien des andern, und über diese Gleichheit des Temperaments hinaus schien noch eine innere geistige Notwendigkeit ein enges Bündnis zu erfordern. Denn die jungen Dichter und Literaten begehrten ja zunächst neues Material für die künstlerische Darstellung, möglichst aktuelle, recht handgreiflich realistische Stoffe: eben jene Modernität um jeden Preis, die schließlich nicht nur in der industriellen Technik, sondern wohl auch in den industriellen Lohnkämpfen ihre gewichtige Rolle spielte. Man bildete sich ein, weiter nichts nötig zu haben, als Einzelausschnitte aus diesen Kämpfen mit der Feder in der Hand sorgsam zu kopieren, um mühelos moderne Dramen und Erzählungen und vielleicht auch Gedichte in Hülle und Fülle zu erzeugen. Das war freilich eine Illusion. An der sozialen Frage, der sich die Literaten mit einem sonst gar nicht so unebenen Instinkt zuwandten, sollten sie sich die Zähne gründlich ausbeißen, weil sie über ein ungeheures Mißverständnis nicht hinwegkamen.

Die soziale Frage wurde von der Arbeiterbewegung des vierten Standes getragen, von einer durch und durch modernen Gesellschaftsklasse. Die jungen Leute der bürgerlichen Intelligenz stammten dagegen in ihrer großen Mehrheit vom ältern Liberalismus und Radikalismus ab, der einst für allgemeine Menschenrechte geschwärmt hatte, solange er nämlich noch nicht wußte, daß er nur der

Platzhalter des Kapitalismus wäre, und auch die temperamentvollen Literaten der neunziger Jahre wußten es immer noch nicht, und waren, wenn sie sich der Sozialdemokratie zuwandten, nur zum kleinern Teil von den wirtschaftlichen Beweggründen des modernen Proletariers und hauptsächlich von den politischen Impulsen eines Bürgertums vergangener Zeiten bestimmt. Dabei aber entfaltete auch die Politik im engeren Sinn bei dem Proletariat andre Methoden und Mittel, als sie dem aufstrebenden Bürgerstand einst eigentümlich waren. Der Arbeiter bekämpfte mit einer oft elementarischen Erbitterung den Unternehmer und die Fabrik, und in seiner Frühzeit hatte er vielfach sogar die verhaßten Maschinen zerschlagen. Das alles war längst vorbei, und er stellte sich nunmehr das Ziel, Fabrik und Maschine dem Unternehmer zu entreißen und in die eigne Regie zu nehmen, oder, mit andern Worten, diese Produktionsmittel in den Gesamtbesitz der Gesellschaft zu überführen. Die Proletarier wollten nicht vernichten, sondern vielmehr beerben, und ihre Feinde, die Fabrikanten, waren in gewissem Sinn ihre Vorkämpfer und Platzhalter. Die beiden Gegner waren feindliche Brüder, während das revolutionäre Bürgertum vor einem halben oder ganzen Jahrhundert fast nur absolute Gegner und Gegensätze gekannt hatte. So sehr viel erbitterter und hartnäckiger der wirtschaftliche Kampf der Arbeiterklasse demnach auch war, so hatte sie doch in mancher Beziehung mehr historisches Verständnis für ihre Gegner, als ihre bürgerlichen Vorgänger aufzubringen vermochten. Gerade weil der Sozialismus diesen Gegner so gut verstand, bekämpfte er ihn um so entschlossener,

wie ja Bürger- und Familienkriege immer die schroffsten Formen anzunehmen pflegen. Und so sehr das Proletariat an sein Klasseninteresse dachte, so war es sich dennoch auch bewußt, daß sein Endziel, die Überführung der Produktionsmittel in den Gesamtbesitz, schließlich der ganzen Menschheit zugute kommen müßte. Der entschlossenste Klassenegoismus verwandelte sich also plötzlich in universale Menschenliebe, während eben erst, gegenüber dem Unternehmer, die scheinbare Familienzugehörigkeit in den bittersten Gegensatz umgeschlagen war. Jedes Ding schien sich in dieser sozialen Bewegung förmlich in sein Gegenteil zu verwandeln. Es war keine geradlinige und schematische Entwicklung, die sich hier entfaltete, sondern gleichsam jene These und Antithese, die sich hinterher in eine höhere Einheit auflöste, — die Hegelsche Dialektik. Tatsächlich hat ja auch Marx die Theorie Hegels vom Satz und Gegensatz und von beider Zusammenfassung in einer höhern Form auf die Arbeiterbewegung übertragen, die den Gegensatz von Kapital und Arbeit im Kommunismus auflösen sollte. Eben weil der Marxismus diesem zugleich komplizierten und einfachen Wesen der Sozialdemokratie vollkommen entsprach, deshalb allein ist er auch durchgedrungen. Marx aber stammte von Hegel ab, der einst einen Höhepunkt der Kulturbewegung des Bürgertums bedeutet hatte. Es war zu vermuten, daß gerade die Intelligenzen aus dem Bürgerstand, die eine neue Kultur begehrten, von hier aus an die Sozialdemokratie herantreten würden. Aber es geschah das Gegenteil. Gerade die Marxistisch-Hegelsche Dialektik wurde von den literarischen Revolutionären

am wenigsten verstanden und fiel gänzlich unter den Tisch.

Die literarischen Stürmer und Dränger hatten die Traditionen der alten Barrikaden-Revolution im Blut. In frühern Jahrzehnten genügte, wenigstens dem Schein nach, ein fröhlich-frischer Aufstand auf der Straße mit ein paar Flintenschüssen und sehr viel Begeisterung, um dem Bürgertum zum Sieg zu verhelfen. Man bildete sich ein, es würde in Zukunft ebenso gehen. Während für Marx von fast gleicher Wichtigkeit wie der Sieg selbst die Frage war, auf welchem Weg und mit welchen Mitteln man siegen würde — dabei entdeckte er die innere Gegensätzlichkeit und Dialektik im modernen Wirtschaftsleben — machten sich darüber die bürgerlichen Brauseköpfe der achtziger und neunziger Jahre gar keinen Kummer. Sie glaubten einfach an eine mystische Freiheit schlechthin, wie einst ihre Väter, und modernisierten diesen Glauben höchstens im äußern Aufputz. Statt Freiheit sagte man Entwicklung und spielte mit ein paar Resultaten der modernen Nationalökonomie und modernen Naturwissenschaft. Marx hatte die Ansicht ausgesprochen, daß im Fortgang der Zeit einige wenige Großkapitalisten und eine völlig proletarisierte Masse zurückbleiben würden. Dann mußte, wie von selbst, die „Expropriation der Expropriateure" erfolgen, die Enteignung der Wenigen zugunsten der Gesamtheit. So ungefähr dachte er sich die künftige Entwicklung, und kein Zweifel, dieses Schlußresultat ergab ein grandioses Tableau: eine enteignete und entrechtete, in das Proletariat hinabgestoßene, unendlich wogende Volksmasse und ein winziges Häuflein

von Billiardären, in deren Händen sich alle Reichtümer des Globus konzentrierten! Wenn man sich außerdem noch sagte: so muß es kommen, das ist eine Naturnotwendigkeit, dahinter steht die mystische Entwicklung; ja, dann hatte man eine Perspektive, an der man sich berauschen konnte, wie in frühern Zeiten am tönenden Freiheitspathos eines Schiller oder Herwegh. Die Kleinigkeit, wie und in welcher Form und auf welchen Wegstrecken sich diese berühmte „Entwicklung" eigentlich entwickeln würde, interessierte weit weniger, obgleich sich doch Marx selbst recht sehr dafür interessiert hatte. Er schrieb drei mächtig schwere Bände „Kapital", ein gewaltiges wissenschaftliches Werk, das wie aus den Quadersteinen römischer Kolosseen gefügt erscheint. Eindringlich und bis in die winzigste Einzelheit hinein untersuchte er den Weg der ökonomischen Entwicklung. Diese Untersuchung und genaue Kenntnis war ihm vor allem wichtig, und nur aus dieser Forschung heraus gelangte er am Schluß des ersten Bandes seines Werkes zu der Prophezeiung von der Expropriation der Expropriateure. Immer wieder mußte sich seinen Jüngern demnach die Frage aufdrängen, ob er auch richtig gesehen hätte, und so kreiste fortwährend die sozialistische Kritik um das Problem der ökonomischen Dialektik. Der sozialdemokratischen Theorie entsprach insofern auch die Praxis, als die politisch organisierten Arbeiter mit allen Mitteln kämpften, mit dem Stimmzettel und mit Debatten im Reichstag, und daß sie sich dabei dennoch ihrer revolutionären Natur vollauf bewußt blieben. Für sie lag mitunter schon in der langsamen, logischen und unwiderstehlichen Evolution die

Revolution, und so interessierte sie in der Praxis, genau wie in der Theorie, hauptsächlich der Weg der Entwicklung, während das Endziel, ohne vergessen zu werden, mehr als ein letztes und logisches Resultat erschien und gewissermaßen vernachlässigt wurde. Diese Methode schlug allen Überlieferungen der bürgerlichen Revolutionäre ins Gesicht. Das Wort Revolution war bisher von einer blutroten Gloriole umstrahlt gewesen, von purpurner Jakobinerromantik, von Napoleonischer Legende: sie wurde als eine historisch-phantastische Mythologie empfunden, als eine Beethovensche Eroika. Von diesem Glauben wollten zunächst auch die literarischen Stürmer und Dränger der neunziger Jahre nicht lassen, die mit völliger Klarheit erkannt hatten, daß eine literarische Entwicklung ohne Anlehnung an die politischen und sozialen Kräfte und Kämpfe des Jahrhunderts nicht mehr denkbar wäre. Sie lehnten sich demnach an die Sozialdemokratie an und hatten dabei die Aufgabe, ihren bengalisch beleuchteten Revolutionsbegriff mit dem Begriff einer dialektischen Entwicklung in Einklang zu setzen. Diese Aufgabe war wirklich eine verzweifelte, um nicht zu sagen eine unmögliche. Daher darf es auch nicht wunder nehmen, daß gleichfalls sehr verzweifelte sonderbare Wege eingeschlagen wurden, um dennoch zu einem Ziel zu gelangen. Wie an jeder, so hat sich auch an dieser Unmöglichkeit allerlei Mystik, Phantastik und Romantik entzündet.

So viel war aller Welt schließlich klar geworden: es handelte sich nicht nur um die Freiheit, sondern auch um die soziale Frage. Man mußte sich also mit National-

ökonomie, mit Einzeluntersuchungen über die Lage der verschiedenen Klassen und überhaupt mit volkswirtschaftlichen Problemen jeder Art gründlich beschäftigen. Es konnte kommen, daß dabei ein junger Schwärmer aus dem Kleinbürgerstand etwa auf die grauenhaften Verwüstungen hingewiesen wurde, die zum Beispiel das Pestgift des Alkohol im Volksleben bewirkte. Wenn er dann noch über eine Portion Idealismus verfügte und den heißen Drang verspürte, hilfreich einzugreifen, dann mochte er schleunigst einen Verein zur Bekämpfung der geistigen Getränke begründen und im kleinen Kreise, wie dafür der technische Ausdruck lautete, segensreich wirken. Aber damit pflegte sich ein solcher Vereinsgründer selten zu begnügen. Er wollte im großen und allergrößten Stil sein Weltbeglückerwerk betreiben und nicht nur diesen oder jenen einzelnen Säufer, sondern gleich die ganze Menschheit aus dem einen Punkt von Grund aus kurieren. Früher hatte die Freiheit eine mystische Erlösermacht ausgeübt, und nunmehr trat das Wassertrinken an ihre Stelle. Wenn es nur gelang, Bier, Wein und Schnaps vom Erdboden zu vertilgen, so daß sie zu einer Märchenfabel wurden, dann war nicht nur, das Allermindeste, die soziale Frage gelöst, sondern auch alle seelischen Qualen der Menschheit, Haß und Eifersucht und Neid verschwanden für ewig vom Globus. Bei solchen Perspektiven konnte man natürlich nicht umhin, fortwährend in eine religiöse Ekstase zu verfallen. Man deklamierte, man philosophierte, man dichtete und überschlug sich in Lyrik und schrieb zugleich trockene und verdienstliche Abhandlungen über die Trunksucht, die mit einem unanfechtbaren Zahlen-

material belegt waren. Es war ein wunderlicher und nicht eben anmutiger Widerspruch, der in jenen neunziger Jahren des eben verflossenen Jahrhunderts alle die bürgerlichen Kreise beherrschte, die sich von halbwegs radikalen Stimmungen erfüllt zeigten. Wo es zufällig nicht der Alkohol machte, da machte es ganz gewiß der Tabak, und wenn man diesen zur Not noch gelten ließ, dann wurde die Fleischnahrung mit Flüchen belegt, und die Pflanzenkost war der Messias der Menschheit. Manchmal entwickelte sich der eifrige Apostel aus einem solchen gröblichen Materialismus in den Idealismus hinein, und Spiritismus und Theosophie verbreiteten ihre lieblichen Düfte. Auch der Anarchismus entwickelte sich, aber nicht der bombenwerfende, brutale und gemeine, sondern ein sogenannter Edelanarchismus, der fortwährend mit allerlei sozialen Kleinproblemen dilettierte und daneben höchst gefühlvolle und höchst überflüssige, aber hochpathetische, lyrisch-religiöse Vereinsmeierreden zum besten gab. Das farbloseste, aber dennoch typische Beispiel für diese ganze Zeitstimmung war der „Verein für ethische Kultur", der damals begründet wurde. In seinen Einzelabteilungen entfaltete er eine ganz brave Betätigung auf dem Gebiet des sozialen Kleinlebens und veröffentlichte brauchbare Untersuchungen. In den gemeinsamen und für weitere Kreise bestimmten Versammlungen wurde dagegen furchtbar viel geredet oder vielmehr gepredigt, wobei man sich vergeblich abquälte, dem nüchternen Rationalismus des achtzehnten Jahrhunderts Schwung, Feuer und religiöse Ekstase einzuhauchen. Immer und überall kam eine Karikatur der Arbeiterbewegung heraus, weil man die soziale

Frage nicht als eine Gesamtheit erfaßte, nicht als eine Entwicklung und Verwicklung unzähliger Einzelprobleme in einem komplizierten Prozeß. Die bürgerlichen Revolutionäre waren viel zu ungeduldig und wollten es einfacher haben. Sie griffen darum ganz willkürlich irgend eine Einzelerscheinung heraus, zum Beispiel eben die Trunksucht. Aber während es sich in der alten Zeit wundervoll für die Freiheit schwärmen ließ, die nichts war als ein Wort und darum dem Bedürfnis nach einem Wortrausch keinen Widerstand entgegensetzte, bestand diese verzweifelte und hartnäckige Trunksucht durchaus darauf, erst einmal genau untersucht und beschrieben zu werden. So wurde der überschwängliche Religiöse fortwährend in einen sehr nüchternen und schier kleinlichen Sozialpathologen verwandelt. Doktrinäre Beschränktheit und ein Schwelgen in Ekstase taten sich zu einem grotesken Bündnis zusammen. Und mit diesem organischen Gebrechen begann die moderne Literaturbewegung. Sie war, wenn man will, in ihren Anfängen eine Mißgeburt, eine Abnormität, wobei man nur nicht vergessen darf, daß es oft sehr interessante und selbst wertvolle Mißgeburten geben mag.

Es gab nämlich dennoch einen Weg, diese beiden Extreme, die Ekstase und die Exaktheit, zeitweilig miteinander zu verschmelzen. Eine drollig-großartige Symbolik überbrückte scheinbar den klaffenden Widerspruch und täuschte eine innere Einheit vor, die manchmal sogar, in diesem oder jenem Glücksfall, eine künstlerische Wirklichkeit wurde. Der Kreuzritter gegen den Alkohol konnte sich, wenn er Phantasie genug besaß, diesen seinen Feind

im Symbol einer beliebigen Großstadtkneipe verkörpert denken. Diese Kneipe befand sich in einem verfallenen schmutzigen Gebäude, das riesenhaft emporzuwachsen und sich in das Unendliche zu erweitern schien, bis es ganz und gar den Horizont erfüllte und bald die ganze Welt, so daß alles andre vor diesem monumentalen Ungeheuer versank. Man brauchte dann nur noch Säufertypen mit naturgetreuer Einzelschärfe herauszutreiben und etwas Sozialpsychologie des Säufertums hinzuzutun, und der Eindruck von Monumentalität, Ekstase und Weltuntergang war reichlich vorhanden, während die getreue und „wissenschaftliche" Sozialuntersuchung gleichfalls nicht fehlte. Der Kunstgriff bestand darin: man ließ die Welt vergessen, daß es in ihr noch andre Leute als Säufer gab. Darin lag keine Unehrlichkeit, weil diese jungen Leute als echt kleinbürgerliche Revolutionäre mit inbrünstigem Fanatismus an ihre jeweiligen Steckenpferde glaubten. Wem der Alkohol den Urfluch der Menschheit bedeutete, für den war eben das ganze Weltall oder zum mindesten der Erdball nichts als eine verpestete Schenke. An die Stelle der Kneipe trat auch das Warenhaus oder der brünstige Erdboden oder die Geschlechtlichkeit oder der Krieg oder der Fleischgenuß — man war in jedem Fall ein Monomane und blind für alle andern Farben. Man lebte und schwelgte in einer ewigen und berauschenden Atmosphäre von naturalistischen Symbolen, die man aber nicht für Symbole hielt, sondern für Wirklichkeit.

In diesem Wahn wurden die jungen Phantasten noch von der modernen Naturwissenschaft bestärkt, deren biologische und physiologische Tatsachen damals in weitere

Kreise drangen. Die Entwicklungslehre des Darwinismus wurde nicht in ihrer streng wissenschaftlichen, sondern in ihrer gleichsam mythologischen Gestalt begierig aufgegriffen. Heute ist in den Naturforscherkreisen lebhafter als je der Streit entbrannt, ob es wirklich dieser vielberufene „Kampf ums Dasein" wäre, der die Entwicklung der Arten vom Bazillus bis zum Menschen hervorgerufen hat, oder ob es nicht viel friedlicher dabei zuging, und man versucht jetzt, die grandiose Katastrophentheorie der gewaltsamen Auslese und Vererbung durch die Hypothese einer langsamen Anpassung zu ersetzen. Sollten die Vertreter dieser letzten Anschauung recht behalten, so hätten sich die revolutionären Literaten der neunziger Jahre wieder einmal durch ein berückendes Mißverständnis gründlich verführen lassen. Ihnen war der „Kampf ums Dasein" die Hauptsache, dieses mächtige Schlachtfeld der Natur, die kolossale Methode der Entwicklung, die gleichsam durch eine Schreckensherrschaft höhere und immer höhere Arten emportrieb, bis als letztes Glied einer jahrbillionenlangen Reihe endlich der Mensch entstand. Diese Lehre sorgte für revolutionäre Stimmung und auch für wissenschaftliche Exaktheit. Man konnte sich auf den größten Naturforscher des Jahrhunderts berufen und mit Fachausdrücken aus der Biologie, Zoologie und Physiologie nur so um sich herumwerfen. Die Natur selbst war in dieser Lehre zu einem revolutionären Symbol geworden, und das genügte den enthusiastischen Literaten. Man ging im übrigen den einzelnen Phasen ebensowenig nach, wie man es in der Nationalökonomie getan hatte. Für Darwin und für Marx mochte die genaue Erkenntnis des Ent-

wicklungsprozesses selbst die Hauptsache sein, nicht aber für ihre wunderlichen Jünger im literarischen Deutschland. Die begnügten sich mit den beiden großen Symbolen: Kampf ums Dasein und Expropriation der Expropriateure, und verknüpften damit in gewaltsamer Weise allerlei angeblich wissenschaftliche Einzelresultate. In dieser Naturwissenschaft für Literaten lieferte der Darwinismus das berückende Symbol und die Physiologie das Einzelmaterial. Damals stand in biologischen Kreisen gerade wieder die Frage der Vererbung von Krankheiten und Charaktereigenschaften zur Debatte. Die Wissenschaft versuchte experimentell hinter das Geheimnis zu kommen und zog auch die Statistik zur Hilfe heran, um die Herkunft verheerender Volkskrankheiten zu ermitteln. Diese Richtung der Wissenschaft war Wasser auf die Mühle der Stürmer und Dränger. Denn so eine ererbte Krankheit gab Anlaß zu unheimlichen Mythologien jeder Art. Da war zum Beispiel ein ehrvergessener Familienvater, der dem Alkohol und geschlechtlichen Ausschweifungen fröhnte. Man konnte hierbei die beiden Riesensymbole heraufbeschwören: die Gesellschaft als Schenke und die Gesellschaft als Bordell. Hatte man in diesen grausigen Perspektiven genügend geschwelgt, dann mußte schleunigst irgend ein unschuldiger Sohn daran glauben, dem der Vater eine Rückenmarksdarre oder gar eine Geisteskrankheit vererbte. Zu diesen Schicksalsverkettungen lieferte alsdann der Darwinismus den infernalischen Hintergrund einer furchtbar grausamen Natur, die das Schwache und Lebensunfähige gemütlich ausraufte als wäre es Gras. Natürlich fehlte es auch nicht an doktrinärer Exaktheit, an sorgfältig

ausgeführten psychiatrischen Studien, die gut oder schlecht mit dem phantastisch-gewaltigen Hintergrund verkettet wurden. Immer wieder trat dieser Widerspruch hervor, und immer wieder wurde er durch das naturalistische Symbol scheinbar überwunden. Die soziologisch-statistische Betrachtungsweise hätte ihre innere Nüchternheit wohl bald offenbart. Aber dann kam zur rechten Zeit diese romantisch verstandene Physiologie, diese dunkle Mystik der Vererbung, und man schwelgte wieder mit gutem Gewissen in einem tollen Rausch. Diese verbissenen und gewissenhaften Doktrinäre hielten sich für himmelstürmende Titanen und waren es sogar vielleicht.

Wie aber sah es auf der Gegenseite aus? Die alten Mächte waren ja noch lange nicht ausgestorben, und Bismarcks jäher Sturz nützte den konservativen Parteien weit mehr als er ihnen schadete. Diese alten Gewalten hatten nun einen großen Märtyrer, und das wirkte zumal auf ihren Nachwuchs. Neben der sozialdemokratischen und literatur-revolutionären gab es auch eine konservative Jugend. Man hätte sich, wenn man Preisfragen liebte, gerade damals ruhig darüber den Kopf zerbrechen dürfen, ob Deutschland das typisch revolutionäre oder das typisch rückschrittliche Land wäre. Fast zum erstenmal seit den Tagen der Romantiker war der konservative Gedanke wieder etwas wie eine geistige Macht, und er wäre immerhin imstande gewesen, dem geistigen Gesamtbild der neunziger Jahre eine ganz andre Physiognomie zu geben oder es zum mindesten in bemerkenswerten Einzelzügen zu verändern. Aber dazu war gerade der Gegensatz jener alten Parteien zu der aufstrebenden Moderne

nicht mächtig und umfassend genug: auch diese Kreise litten an dem geheimen Grundgebrechen ihrer Gegner. Sie waren daher nicht imstande, den Angriff gegen den entscheidenden und allein verwundbaren Punkt zu richten und konnten nur ihrerseits die Abnormität, die in der Zeit lag, noch seltsamer und grotesker heraustreiben und geradezu zur Karikatur verzerren.

Soziale Probleme beschäftigten die Konservativen nicht in der Tiefe. Sie waren keine aufstrebende Klasse, die etwas zu erobern oder herrschende Gewalten anzuklagen hatte. Ihnen kam es vor allem auf die Behauptung ihres Besitzstandes an, der ja allerdings da und dort von der industriellen und kapitalistischen Revolution in seinen ökonomischen Wurzeln bedroht war. Aber die Rittergutsbesitzer des preußisch-deutschen Ostens hatten den Staat in der Hand und ließen sich einfach durch hohe Einfuhrzölle auf Lebensmittel über Wasser halten. So brauchten sie sich mit nationalökonomischen Studien nicht zu quälen und standen nur vor der Aufgabe, ihre bevorzugte Stellung im Staat zu rechtfertigen. In früheren Zeiten wurde zu diesem Zweck das Märchen vom blauen Blut erfunden, das aber inzwischen in Verruf geraten war und einer zeitgemäßen Auffrischung dringend benötigte. Die Konservativen gingen also, genau wie ihre Gegner, bei der modernen Naturwissenschaft in die Schule und heckten ein mehr modernisiertes Blutmärchen aus, die Legende von der Rasse.

Schon die Romantiker hatten auf die unbewußten Regungen des Gemütes verwiesen, auf die schöpferischen Kräfte der dunklen Instinkte und Gefühlsimpulse. Sie

waren sehr stark geneigt gewesen, diesen Instinkt über die bewußte Vernunft zu erhöhen, und sie hatten auch bereits die Vermutung ausgesprochen, daß das Erbe der Voreltern in den unbewußten seelischen Empfindungen ihrer Nachkommen zum Ausdruck käme. Die technische Bezeichnung dafür lautete: „Volksseele". Oder man sprach von Stamm und Gau im Gegensatz zu Staat und Nation, vom weiblichen Prinzip der Natur, von der Nachtseite der Natur, vom Elementarischen, und wie sonst die Worte einer ringenden Sprache lauten mochten, die den dunkelsten Geheimnissen der Psyche zum Licht verhelfen sollten. Es war etwas Großartiges in diesem stammelnden Ringen der alten Romantiker gewesen, während sich ihre konservativen Epigonen die Sache merkwürdig leicht machten. Sie schienen durch die Errungenschaften der Naturwissenschaft glatt über alle Schwierigkeiten hinweggehoben zu sein und fabelten mit erstaunlich fröhlicher Unbefangenheit von physiologisch-körperlicher Vererbung. Ihren Gegnern, den jungen Literaten, war die Tatsache, daß sich Krankheiten vererbten, der Anlaß gewesen, die furchtbare Symbolik der Natur in der Verkleidung als Sozialpathologie mit erschütternder Wucht durchzuempfinden und mit zitternden Händen nachzubilden. Die bequemen Konservativen gaben dagegen nur die kategorische Erklärung zu Protokoll: wir haben besseres Blut. Unsre Vorfahren haben durch Mut und mächtige Leiblichkeit und Intelligenz den Gipfel der Macht erklommen, und es ist nicht zu zweifeln, daß wir, ihre Nachkommen, über die gleichen hohen Vorzüge verfügen. Denn die moderne Naturwissenschaft lehrt uns ja, daß körperliche Eigenschaften sich

vererben; also auch Eigenschaften der Seele, die ganz an den Körper und das Blut gebunden sind. Genau so hat das rebellische Pack, das gegen unsre Herrschaft sich aufzulehnen erdreistet, seine miserablen Qualitäten von nicht minder miserablen Vorfahren ererbt, und wir Konservativen tun recht daran, diese Hallunken aus schlechter Familie, diese skrophulöse Empörerbrut mit eiserner Faust niederzuhalten. Gleichheit aller Menschen und Humanität? Nein, das ist ein Irrwahn des vulgären alten Liberalismus, der von moderner Naturwissenschaft und von Vererbung keinen Schimmer hat. Nein, umgekehrt wird ein Schuh daraus: die Menschen sind ungleich. Die Entscheidung hängt an ihrem bessern oder schlechtern Blut, die Entscheidung hängt an der Rasse. So flöteten die konservativen plumpen Rattenfänger, und es brach ein üppiger und betäubender Rassenmystizismus über Deutschland herein. Die alte Romantik, die für Volkstümlichkeit und eine geheimnisvolle graue Vorzeit und für uralte Mythologien geschwärmt hatte, schien nun in großartigster Weise überboten zu sein. Es wurde jetzt einfach eine neue Mythologie erzeugt. Die geschichtliche und vorgeschichtliche Forschung wollte ein Urvolk der Arier entdeckt haben, von dem die modernen europäischen Kulturvölker abstammen sollten, vor allem natürlich die Deutschen. Aus Tacitus und andern idealisierenden Poeten war es bekannt, daß ein vorschriftsmäßiger Deutscher, in dessen Adern das Blut Hermanns des Cheruskers rollte, unbedingt über blaue Augen und blonde Haare zu verfügen hätte. Zwar dürfte im heutigen Deutschland ein vorbehaltloses Blond-

haar, das in gar keiner Weise ins Bräunliche schillerte, nicht mehr allzuhäufig zu finden sein. Aber so viel ist sicher, diese bräunliche oder blonde Farbe überwiegt im großen und ganzen jene dunkelschwarzen Haarzöpfe und Locken, die in Italien zwar auch bei den Ariern ziemlich häufig vorkommen mögen, während sie im Herzen Mitteleuropas zumeist nur bei den Juden eine Zuflucht finden. Diese überwältigende Tatsache muß doch auch den Verstocktesten von der Übergewalt der Rasse überzeugen. Denn die Haare sind ein vererbtes körperliches Merkmal, ganz ohne Frage, und es lebt in ihnen, woran höchstens ein rationalistischer Flachkopf von einem Liberalen zweifeln könnte, die geheimnisreiche Urseele und das Blut und die biologische Rassenkraft unserer Ahnherren von vor Jahrtausenden. So verkündeten es die antisemitischen Orakelsprüche, und was gab es da für einen blonden Germanen nicht alles zu schwärmen! Zum Beispiel: die Upanischaden, die Vedas, Indien, die heiligen Wellen des Ganges. Aber auch die Perser waren Arier, natürlich auch ihr Ormuzd, der Lichtgott, der vom düstern Ahrimann, der vermutlich dunkles Haar hatte, so unversöhnlich bekämpft wurde. Und dann weiter: ein rauschender Urwald, stolze und keusche Frauen, blauäugig und blond; und hochgewachsene Männergestalten in Tierfellen, die voll Urwüchsigkeit Methumpen leerten, sonst aber gleichfalls keusch, stolz, blauäugig und blond waren. Hermann der Cherusker, Siegfried, der grimmige Hagen, die Nibelungen — o Perspektive der Perspektiven! Aber es war nicht zu vergessen, daß die Sache noch viel weiter ging. Auch Fürst Bismarck gehörte, trotz des Gebelfers schnöder

Reichsfeinde, ganz ohne Zweifel zu den Nibelungenenkeln, wobei es nur zweifelhaft war, ob er von dem leuchtenden Helden Siegfried abstammte, der den Drachen, oder vom grimmigen Hagen, der den leuchtenden Helden Siegfried getötet hatte. Schließlich gewann die Hagen-Hypothese den Vorzug, obwohl es zu einer völligen Begleichung dieser hochwichtigen Streitfrage noch nicht gekommen ist. Wohl aber war man inzwischen beim Darwinismus angelangt, wenn auch ein Teil der Konservativen die Abstammung des Menschen vom Affen aus schuldiger Rücksicht gegen den mosaischen Schöpfungsbericht zaghaft anzweifelte. Aber man half sich, wie es ging, und ließ sich das Schlagwort „Kampf ums Dasein" nicht entgehen. Wir sind Tiere, wir zerfleischen uns, das stärkere Raubtier siegt über das schwächere, und die „blonde Bestie" ist stärker als alle die andern Bestien zusammengenommen. So war also die Verbindungslinie von Hermann dem Cherusker zu Charles Darwin glücklich hergestellt, und historische Kostümkunststücke aus der archäologischen Rumpelkammer verquirlten sich mit Biologie und Zoologie zu einem unentwirrbaren Mischmasch, zu einem schauderhaften Ur- oder Überbrei. Die Herren Konservativen hatten eben gleichfalls ihr phantastisch-naturalistisches Symbol, das sie mit der Realität verwechselten. Aber noch weniger fehlte bei ihnen, ja bei ihnen am allerwenigsten, die groteske Kehrseite der Medaille.

Waren diese Konservativen in den Lebensformen ihres wirklichen Daseins Konservative? Kämpften sie um eine „organische" Gesellschaftsordnung gegen die bürgerliche

Gesellschaft, die auf der Grundlage der Gewerbefreiheit und der Konkurrenz beruhte? War in Wahrheit ihr Ideal jenes feudale und gründlich verschönerte Mittelalter, das jedenfalls den wilden Konkurrenzkampf, den Krieg aller gegen alle noch nicht gekannt hatte, sondern den einzelnen Berufen auf Grund einer ständischen Arbeitsteilung eine gesunde Existenz sicherte? Man brauchte ja aus dem idealisierten Gesellschaftszustand nur ein paar Schönheitsfehler wie Raubritter und totgeschlagene Juden und klerikalen Geistesdruck hinwegzuverbessern, um wenigstens ein zwar unmögliches, aber doch reizvolles Endziel der gesellschaftlichen Organisation aufzustellen. Und dann wäre allerdings jene Rassenmystik der vollkommenste Ausdruck des konservativen Seelenzustandes gewesen, ungefähr der Protest des Feudalherrn gegen den Geschäftsmann. Aber die Rittergutsbesitzer des preußischen Ostens verstanden sich sehr gut gerade auch auf den Geschäftsbetrieb und schwärmten für hohe Getreidepreise, für Viehtransporte und Schnapsbrennereien, die etwas einbrachten. Sie machten nur dann Einwände gegen die freie Konkurrenz, wenn ihnen der Kapitalist in der Heimat oder der Farmer von Amerika her die Getreidepreise herabdrückte und die Bodenpreise herauftrieb. Solange England seinen Import für Getreide und Vieh aus Deutschland bezogen hatte, waren gerade die deutschen Agrarier begeisterte Freihändler gewesen; und es war ihnen vom bürgerlichen Geschäftsstandpunkt in keiner Weise zu verdenken, daß sie ebenso flink zum Schutzzoll übergingen, als dieser ihrem Geldbeutel wohlgefälliger erschien. Um aber die Lebensmittel künstlich zu verteuern, mußten die Agrarier die „Klinke der

Gesetzgebung" in der Hand behalten. Sie mußten andre und sich selbst überzeugen, daß es keine wichtigere Aufgabe für die deutsche Nation gäbe, als halb bankerotte Rittergutsbesitzer mit standesgemäßem Kleingeld zu versorgen. In dieser schwierigen und peinlichen Lage blieb nur noch die Mystik und Romantik übrig, die Theorie von der Rasse und die Flucht zu den Ariern und zum Darwinismus. Man mußte sich des Geschäfts wegen für eine Edelrasse erklären, und das war des Pudels Kern. Diese Männer unterschieden sich in ihrem Ziel durchaus nicht von ihren kapitalistischen Gegnern. Sie wollten, wie diese, verdienen, viel verdienen, und sie hätten gern auf alle überbürgerliche Romantik verzichtet, wenn nur der Gewinnst dabei nicht allzu kurz kam. Auch mit ihren Bundesgenossen aus den Städten, mit den kleinen Kaufleuten und zünftigen Handwerkern, stand es nicht besser. Der von den Großkaufleuten und Warenhäusern bedrohte sogenannte Mittelstand verwünschte aus ganzer Seele die industrielle Revolution, und ganz sicherlich verdiente ein schwer ringender kleiner Kaufmann oder Handwerker ein gutes Stück menschlicher Teilnahme. Aber wiederum war es nicht die Romantik, sondern die geschäftliche Not und oft der schäbige Konkurrenzneid, der seine nackten Schamteile mit dem schützenden Feigenblatt einer mystischen Weltanschauung zu verhüllen suchte. Natürlich gab es einen grotesken Widerspruch: brav bürgerliche und oft sogar stark amerikanisierte Geschäftsleute in der Maske von Ariern und Nibelungenenkel! Eine Heuchelei war nicht dabei, sondern der Spaß gerade der, daß alle Welt und nicht zum wenigsten die Beteiligten selbst an diesen

Mummenschanz wirklich glaubten. Es kam aus der Zeit und erreichte in dieser Groteske seinen Gipfel. Im Lager der Konservativen trat der Widerspruch noch viel greller hervor, als bei ihren literarischen Gegnern. Ein Bordell oder ein Warenhaus so zu romantisieren, daß es als ein Symbol ungeheurer sozialer Übelstände erschien, war immer noch verständiger gedacht, als die Flucht zu den Nibelungen und Urariern, um höhere Getreidepreise herauszuschlagen oder die Schnapsbrennerei profitabler zu gestalten. Der Durchschnitt dieser sogenannten Romantiker kam nirgends über eine widerliche Komödie hinaus, und es bedurfte ganz außerordentlicher Naturen und gewaltiger Talente, um durch die Sonnenstrahlen einer blendenden Genialität die schauerliche Unform bis zur Unkenntlichkeit zu verschönern. Ohne Bismarck, Schopenhauer und Richard Wagner wäre diese platte Mystik bald genug in einem Meer von fröhlichem Gelächter ertrunken.

Aber Bismarck verstand es, durch seine individuelle Anlage die Lacher zum Schweigen zu bringen. Er war als Diplomat ein Meister der feinsten Irrgänge und unterirdischen Labyrinthe. Immer mehr wird es den spätern Geschichtsforschern deutlich, daß er auch die uralten Mittel der zünftigen Diplomatie, kurzweg gesagt das Intrigantentum, niemals verschmäht hat. Die Art, wie er im Jahre 1864 Österreich auf Preußens Seite hinüberlockte und Dänemark gerade durch das scheinbare Festhalten am Londoner Protokoll recht und schlecht auf den Leim führte; und wie er 1866 Louis Napoleon durch eine hinhaltende Verhandlung, die alles Mögliche erwarten ließ und sich dabei vor jedem Versprechen hütete, gründlich

und großartig betrog, um ihn dann vier Jahre später durch die Emser Depesche in die Luft zu sprengen — alles dies unterschied sich nicht durch die Methode, sondern nur durch die Todesentschlossenheit des verwegenen Spielers in der Anwendung dieser Methode von den zünftigen Mätzchen der handwerksmäßigen Diplomatie. Auch das nach seinem Diktat begründete „Reich" war nichts weiter als eine Koalition von Bourgeois und Junkern, von Großkapitalisten und Agrariern. Der nüchterne geschäftliche Nutzen und die Diplomatenkunst eines großen Ministers hatten diesen Bau gemauert, der aber aus schon angedeuteten Gründen mit romantischen Dekorationen über und über verhängt wurde. Bismarck verstand auch diese Kunst, weil in ihm selbst ein ursprüngliches Stück Bauernromantik lebendig geblieben war. Aus einem verarmten Adelsgeschlecht der Altmark entsprossen, hatte er in seiner Frühzeit gründlich ausgekostet, was es für einen Rittergutsbesitzer bedeutete, vom modernen Kapital in seiner Existenz bedroht zu werden. Er hatte sich mit dem Aufgebot seiner gewaltigen Willenskraft und mit nicht gewöhnlicher Geschäftsklugheit gegen den Zusammenbruch gewehrt, und von jener Zeit her blieb eine starke agrarische Bitterkeit gegen die großen Städte und den modernen Staat in ihm zurück. Als Landjunker war er ein großer Naturschwärmer und ein Gemütsrealist der Alltäglichkeit, voll Andacht für das Nächstliegende und Kleine. Diese Stimmung stellte er mit instinktiver und genialer Bauernschlauheit in den Dienst seines agrarischen Klassenhasses. Auch später, als er die Vorteile einer Allianz mit dem Großkapital durchschaut und ohne viele Skrupel verwirklicht hatte, war er durchaus

der Meinung, daß der gemeinsame Beutezug für die Junkerklasse eine leoninische Teilung zu bedeuten hätte — das Kapital sollte der Esel sein und der Junker der Löwe. Dieser naive und gewaltige Egoismus der Bauernnatur kam immer wieder zum Durchbruch, und sein kolossales diplomatisches Intrigantentum war nichts weiter als sublimierte Bauernschlauheit. Dadurch ließ man sich über seine zünftige Routine hinwegtäuschen, und das Älteste und Verbrauchteste, das man längst überwunden glaubte, nahm sich an der Oberfläche wie der Vulkanismus einer Elementarnatur aus. So sprach man von kernigem Volkstum und vom Nibelungenenkel, und man hatte damit in gewissem Sinn vollkommen recht. Diese Seite seines Wesens, diese Echtheit einer bedeutenden Natur blendete und verführte sogar manche seiner prinzipiellen Gegner, und um so mehr darf man bei seinen interessierten Anhängern den guten Glauben voraussetzen. Scharfsinnigen Beobachtern blieb es freilich nicht verborgen, daß dieser angebliche Verkörperer der Volksseele seine Politik mit den oft sehr unvolkstümlichen und verschmitzten Mitteln einer Diplomatenschule betrieb, die man früher gerade vom Standpunkt der Volkspolitik gar nicht genug hätte verlästern können. Da aber diese Zwiespältigkeit für Bismarcks Person, für diesen robusten und gewaltigen Agrarier, zweifellos eine organische Einheit bedeutete, so nahm man einfach auch den innern Widerspruch als solchen für eine organische Einheit, für eine Naturnotwendigkeit. Zumal die interessierten Kreise taten alles, um dieser Ansicht Anhänger zu werben, und so schien jene seltsame Geschäftsromantik, eine höchst nüchterne Erwerbsgier ver-

kleidet als Ekstase, durch die Persönlichkeit des Reichsgründers völlig gerechtfertigt. Dieser Nibelungenenkel paßte eben in einen Geisteszustand hinein, der unter anderm in Arthur Schopenhauer seinen größten Philosophen verehrte.

Schopenhauer hat die Politik prinzipiell immer herabgesetzt und geradezu verachtet, weil er in ihr nur Gezänke um das Interesse sah, während Bismarck in der Interessenpolitik wurzelte. Aber das hartnäckige Begehren und Festhalten hatte der Danziger Patriziersohn mit dem Altmärker gemeinsam. In seiner persönlichen Lebensführung war Schopenhauer bis in die Fingerspitzen ein harter Realist. Von seinem Vater, dem Danziger Handelsherrn, hatte er die Wertschätzung des Geldes geerbt, und als verwirrte Familienverhältnisse ihn dazu veranlaßten, raffte er mit einem rücksichtslosen, um nicht zu sagen brutalen Griff sein Vermögen an sich und behauptete es, wobei es ihm ein mephistophelisches Vergnügen bereitete, den Leuten zu beweisen, daß ein Philosoph durchaus noch kein geschäftsunkundiger Träumer wäre. Und er hielt dafür, daß dieser Racker von Staat ihm sein wohlerworbenes Eigentum gegen den Pöbel zu beschützen hätte. Nur unter diesem Gesichtswinkel fand die Politik vor seinen Augen Gnade, und in seinem Testament vermachte er sein Vermögen den preußischen Soldaten, die im Kampf für die Ordnung gegen die Revolutionäre von 1848 zu Invaliden geworden waren. Darin offenbarte sich an einem berühmten und klassischen Beispiel die typische Angst der Bourgeoisie vor dem Proletariat und ihre schließliche Flucht unter die Fittiche des borussischen Adlers. Aber

er hatte trotzdem nicht vergessen, daß sein Vater, dieser hartnäckige Republikaner, ausgewandert war, als Danzig unter preußische Herrschaft kam, und insofern war auch er selbst ein echter Sohn der aufsteigenden Bürgerklasse geblieben, als die französische Revolution und der intellektuelle Zorn des achtzehnten Jahrhunderts wie unterirdische Maulwürfe in ihm weiter wühlten. Starke Aufstandsgelüste und Empörerinstinkte konnte derselbe Mann nicht von sich weisen, der im Jahre der Revolution für seinen behäbigen Besitz gezittert hatte. Um die Abnormität zu steigern, so war gerade in ihm das eigentümliche Grundgefühl aller Rebellen, das starke und primitive Mitleid mit den Mühseligen, Beladenen und Unterdrückten, in besonders starker Weise entwickelt. Es erstreckte sich bei ihm sogar auf die stumme Kreatur, auf das Tier, und er litt Zeit seines Lebens an dem Widerspruch zwischen seinem massiven Begehren und seinem nicht minder massiven Mitleid. Die einzige Lösung des Problems lag für ihn im Verzicht auf jede Lösung, im vollkommenen Fatalismus. Sein philosophischer Genius, seine gewaltige metaphysische Begabung und vor allem sein unbändiger Stolz wollten es freilich nicht Wort haben, daß hier nur das persönliche Problem eines besonders gearteten Menschen vorlag. In der Tat offenbarte er in seiner mächtigen Weise ja nur den typischen Konflikt des Bürgertums, das revolutionär und mitunter sogar sozialrevolutionär und altruistisch gestimmt war und dennoch in seinem primitiven Besitzegoismus vor jeder Revolution zitterte. Schopenhauer hätte also ganz recht gehabt, seinen persönlichen Fall als ein typisches Ereignis ersten Ranges zu behandeln. Aber er projizierte

es nicht in die Historie, sondern in das Universum, wobei ihn die werdende moderne Naturwissenschaft und die altromantische Naturphilosophie zugleich bestimmten. Das dunkle und stiere Begehren, das ihn selbst quälte, schrieb er dem Kosmos zu, der organischen wie der sogenannten anorganischen Natur vom Kristall bis hinauf zum Menschen. Er nannte diese dunkle Gier „Wille zum Leben", und die Erkenntnis des Leidens der Kreatur, die Kraft des Mitgefühls, sollte nicht etwa nur die menschliche Gesellschaft von Not und Elend befreien, sondern gleich das Universum, den Kosmos mit allen seinen Sternen und Welten. Hier beginnen die reizvollen und geheimnisreichen Irrgänge, die dämmernden Farben, die berauschende Mystik, der elementarische Weihrauch der Schopenhauerschen Philosophie. Es genügt, auf das Symbol, das seinem verzückten Seherblick vorgeschwebt hat, und auf das Endziel seiner Ethik hinzuweisen. Das Symbol war eben die Schopenhauersche Natur, der Kosmos als ein furchtbares Schlachtfeld. Dieses grauenvolle Inferno, wie er es mit der brennendsten Glut einer wissenschaftlich-realistischen Poesie so intensiv hingemalt hat, daß selbst der spätere Darwinismus ihn nicht mehr zu überbieten vermochte! Dazu kam dann noch das letzte Wort seiner Ethik: die Glut der Askese, der Säulenheilige des Mittelalters. Nur der Heilige, der jedem „Willen zum Leben", aller weltlichen Lust abstarb, konnte den Kosmos erlösen. Unter dieser „Erlösung" verstand aber Schopenhauer eigentlich das Nirvana, das absolute Nichts, den Weltselbstmord, wenn man so sagen darf. Seine Gegner sprachen von „Christentum", und sie hatten recht. Aber

es war nicht das reale historische, sondern ein auf den Kopf gestelltes Christentum. Schopenhauer wußte nichts davon, daß in der urchristlichen Zeit die Askese nichts war als die militärische Disziplin der kommunistischen Sozialisten. Man kannte damals eine Lösung der sozialen Frage nur in der primitiven Form der Wohltätigkeit und der Verteilung. Um die Reichen und Mächtigen dazu anzustacheln, mußte eine Werttafel voll asketischer Ideale über sie aufgehängt werden. Mit Donnerworten, die lange nachhallten, wurde Opferwilligkeit, Gehorsam, Demut und Askese gepredigt, und in den Klosterzellen waltete als Kennzeichen der militärischen Disziplin die Geißel, wie einst bei den römischen Legionen der Stock des Zenturio. Diese sehr praktische und vom damaligen Proletariat diktierte Zeitrichtung mochte in besonders heroischen Ausnahmenaturen bis zum Extrem und Exzeß zum Ausblühen gelangen, und der Blick des einsamen Philosophen von Frankfurt haftete wie verzückt lediglich an diesen Ausnahmenaturen. Soweit das Christentum eine praktische Sozialethik gewesen war, wies er es als ein jüdisches Gewächs mit erbittertem Antisemitismus zurück. Jene Ausnahmeerscheinungen erklärte er nicht aus den Bedingungen ihres Zeitalters, sondern aus der berückenden Metaphysik seiner Philosophie, und dieses also sublimierte Christentum verquickte er mit den himmelstürmenden Spekulationen des indischen Pantheismus. Natürlich wurde seine Ethik jeder Bodenständigkeit und praktischen Wirksamkeit beraubt. Sie blieb Philosophie, Literatur und Dichtung, eine orgiastische Mystik, die höchstens von besonders auserwählten Einzelmenschen zu verwirklichen war. Schopen-

hauer selbst gehörte keineswegs zu diesen Auserwählten, und nicht nur seine persönliche Lebensführung, sondern auch der geheimste Zug seiner geistigen Tätigkeit ging eigentlich nach einer ganz andern Richtung. Sein großer Schüler und Überwinder, Friedrich Nietzsche, bezeichnete ihn einmal als ein Moralistengenie, das sich metaphysisch vermummt hätte. In der Tat hat Schopenhauers Individualität sich wohl in andern Werken bedeutender, aber nirgends so voll natürlicher Naivität und altväterlicher Anmut entfaltet, als in seinen „Aphorismen zur Lebensweisheit“. Der Literaturkundige spürt etwas von dem lieben und wohl auch pedantischen Geruch der moralischen Wochenschriften des achtzehnten Jahrhunderts. Er denkt an Addisons „Spektator“ und ein wenig an die verschollenen deutschen Moralisten, die Garve, Nikolai, Mendelssohn. Das aufkommende Bürgertum jener Zeit hatte in solcher Form seine Moral und Lebensweisheit mit Behaglichkeit verkündigt, ausführlich beschrieben und verherrlicht. In Schopenhauers Aphorismen erreichte diese Richtung ihren Gipfel und wurde, was man ihr nie zugetraut hätte, zur Lebensfülle und Lebensfarbe und Genialität emporgesteigert. Die Urwüchsigkeit seines bürgerlichen Instinkts offenbart sich in den Aphorismen jedem ersten Blick, und hier allein war sein innerster Mensch wirklich zu Hause, mochte sich sein Genie auch bis zur Erschöpfung und Ausschweifung zwischen den blutroten Wolkengebirgen seiner Metaphysik tummeln. Die Schopenhauersche Philosophie predigte Weltflucht und sogar Weltvernichtung, während sich die Schopenhauersche Lebensweisheit im Bürgertum

behaglich angesiedelt hatte. Wir bemerken den Widerspruch, den jähen Sprung aus einer phantastisch modernisierten Romantik in die eingeschränkte enge Welt einer sehr nüchternen und trotz aller Buntheit alltäglichen Wirklichkeit. Die Verknüpfung aber war so: das ganze Leben und Universum taugte nichts, also war es ohne Belang, wenn auch die bürgerliche Welt nichts taugte. Die sozialistischen Eiferer und revolutionären Weltverbesserer konnte man wegen ihres „Willens zum Leben" verächtlich und lächerlich machen und geradezu brandmarken, weil sie selbstverständlich im metaphysischen, zu deutsch konservativen Christentum Schopenhauers und in der zwecklosen Askese seiner Säulenheiligen kein Ideal erblickten. Also waren sie keine Naturen von höherer Ethik, und die Schopenhauerianer durften sich als Menschen der bessern Rasse empfinden, als Indier gegenüber den „Juden". Schopenhauers Tierliebe gab zugleich solchen unter seinen Anhängern, die dennoch von kleinbürgerlich-revolutionären Anfechtungen nicht frei blieben, Gelegenheit, sich in Tierschutzvereinen und in Kämpfen gegen die Vivisektion gründlich auszutoben. Dieses Geheimnis von Schopenhauers Mißerfolg, solange das Zeitalter noch revolutionär gestimmt war, und seines für ein Genie beinah verdächtigen Massenerfolges in einer konservativ gewordenen Welt, die ihre nackte Nüchternheit mit Metaphysik zu verhüllen suchte, wirkt heute noch fort. Natürlich mußte dieser Geistesriese zuvor verwässert und in seinen allzu schroffen Spitzen geschmeidig umgebogen und beinah schon umgelogen werden, bevor er den richtigen Kurswert hatte. Doch die Kleinen von den Seinen, in den siebziger Jahren

Eduard von Hartmann, verstanden sich auf diese Kunst sehr gut. Die subjektive Not und subjektive Marotte einer absonderlichen und mächtigen Natur mußte auch hier wie bei Bismarck dazu herhalten, jenem wunderlichen Seelenzustand einer nüchternen Romantik und philiströsen Ekstase die höhere Weihe und geistige Symbolik zu erteilen.

Und Wagner setzte Schopenhauer in Musik. In ihm war der seltsame Zeitzustand Seele und Gesang geworden. Gewiß, es ist mißlich genug, einen großen Künstler, der noch manches Zeitalter zu überdauern bestimmt ist, mit sozialen und geschichtlichen Formeln umschreiben zu wollen. Aber zum Glück gibt ein Mann darüber Auskunft, der von Wagners Kunst und sogar von seiner Weltanschauung lange Jahre durchdrungen war, und der als ein Genießer ersten Ranges das Kunstwerk durchaus nicht nur als Material für die Wissenschaft und Historie empfand. Friedrich Nietzsche hatte einmal an Wagner geglaubt, und auch in den spätern Jahren der entschiedensten Gegnerschaft sprach aus seinen Worten ein artistisches Entzücken, wenn er Wagner als den größten Miniaturisten in der Musik bezeichnete. Nach Nietzsche war Wagner der Orpheus des heimlichen Elends wie sonst kein Musiker. Die unheimlichen, wie aus Ursache und Wirkung herausgerissenen Dämmerzustände, das müde Sichschieben zermürbter Seelen, der scheue Blick des verhehlten Schmerzes, das Abschiednehmen ohne Geständnis, das Verstehen ohne Trost und das unbeschreiblich rührende letzte Glück des Herbstes — alle diese Fülle des unendlich Kleinen wäre von Wagner herausgeholt und gestaltet worden wie von keinem vor ihm. Diese seine

wirklichen Meisterstücke wären alle sehr kurz und oft nur einen Vierteltakt lang. Wagner aber hätte sich damit nicht begnügt. Sein Charakter liebte vielmehr die großen Wände und die verwegene Wandmalerei, ja geradezu die Schauspielerei, den Lärm des Theaters, die Aufdringlichkeit der großen Symbole, die betäuben und umwerfen sollten. Nietzsche war sehr geneigt, nur den Musiker der verschwiegenen Leiden gemarterter Seelen für den echten Wagner zu nehmen, und seine Mythologien und Symbole gleichsam als grobe Fälschungen zu stigmatisieren. In Wahrheit werden wohl die meisten Menschen umgekehrt empfinden, und ohne Symbole, Mythologien und Kosmogonien, ohne den großen und sehr lauten Weltruf des Festspielhauses von Bayreuth wäre Richard Wagner gar nicht zu denken. Und doch hat er in seinem Mitleidsdrang tatsächlich die verschwiegensten Leiden bis in ihre letzten und ganz verborgenen Schlupfwinkel verfolgt. Der Orpheus des stummen Elends, der Miniaturist Wagner ist nicht falsch gesehen; er ist nur einseitig gesehen. Die eine Seite ist so echt an ihm wie die andre, und es fällt freilich nicht leicht, die innere Einheit, das geistige Band, herauszufühlen. Selbst in seiner Kunst ist dieser Zwiespalt keineswegs überwunden, und unter dem jungen musikalischen Nachwuchs unsrer Tage wurde schon vielfach die Frage aufgeworfen, ob er wirklich ein neues musikalisches D r a m a geschaffen oder nur die Oper reformiert hätte. Vielfach wird jetzt eine noch straffere Einheit des Geistigen und des Musikalischen angestrebt, und die Stimmen mehren sich, die für die weitere Entwicklung Anschluß an Liszt begehren. Wagners Größe leidet nicht

unter der neuen Schätzung. Aber man begreift ihn immer mehr als eine außerordentliche Übergangserscheinung, als einen Abseitsstehenden vom Riesenmaß.

Nietzsche hat übrigens selbst dafür gesorgt, daß wir dem Problem auf die Spur kommen, indem er auf Wagners kulturhistorische Abstammung verwiesen hat. Wagner stammte eigentlich gar nicht aus Deutschland, sondern aus dem Paris der Romantiker der vierziger Jahre, und er war aus dem gleichen Holz geschnitzt, wie die Balzac und Viktor Hugo. Diese Männer, die sich in robuster Arbeitstätigkeit verzehrten, diese gewalttätigen Willensnaturen in der Kunst und großen Entdecker im Reiche des Erhabenen, auch des Häßlichen und Gräßlichen, überdies allesamt Fanatiker des Ausdrucks, also scharfe und schroffe Charakteristiker, boten allerdings, trotz großer Unterschiede der Individualität, bezeichnende Parallelen zu Wagner. Aber sie stammten aus dem Bürgertum und waren die nachgeborenen Epigonen der französischen Revolution und Napoleons. Sie hatten den Konvent und Bonaparte bereits zu einer Legende und Religion umgedichtet, und zwar zu einer Religion der Bourgeoisie, zu einem taumelnden Rausch, der die Geschäftsnüchternheit des täglichen Lebens nicht stören durfte. Der energische Ausdruck, die scharfe Charakterisierungskunst war die einzige Brücke zwischen diesen beiden Welten. Die Ekstase konnte einen prägnanten Einzelzug in das Monumentale emportreiben und dadurch auch dem bürgerlichen Realismus genügen. Immerhin blieben genug Kontraste, und diese Männer entgingen, wie Schopenhauer, nicht dem Schicksal, in einer Welt der zurechtgemachten Monumen-

talität zu schwelgen und in einer ganz andern Welt zu Hause zu sein. Es lag an der Zeit, an der sonderbaren Lage ihrer Klasse, die von revolutionären Legenden noch ganz durchtränkt war und dabei bereits ihre innerste Nüchternheit und antirevolutionäre Philisterangst zu enthüllen begann. Dieser Konflikt war von naiver Wurzelechtheit, und darum schoß Nietzsches Wort von der Schauspielerei weit über das Ziel hinaus, wenn er damit auf die Ehrlichkeit der Absicht zielte. Und am wenigsten verdiente Wagner, der größte Mann in diesem historischen Umkreis, einen solchen Vorwurf. Er hatte früher ganz und gar — nach Nietzsches Worten: wie nur je ein Franzose — an die Heilkraft einer radikalen bürgerlichen Revolution geglaubt. Nietzsche schreibt die Schuld an der Umkehr neben der angeblichen Decadence Wagners hauptsächlich dem Einfluß der Schopenhauerschen Philosophie zu. Er vergißt nur eine nicht ganz unwesentliche Kleinigkeit: daß Richard Wagner die Revolution und Enttäuschung von 1848/49 als sehr aktiver Teilnehmer und politischer Flüchtling miterlebte. In jenem für das deutsche Bürgertum entsetzlichen und entscheidenden Zusammenbruch verlor auch er den Glauben an die Revolution, aber nicht an seine revolutionären Instinkte. Es kam, wie es in solchen Fällen immer kommt: sein dämonischer Kulturdrang mußte sich zu einem größern Teil mit Rausch, Legende, Mystik, Symbolik begnügen und zum andern Teile mit Weltverbesserung im Kleinen. Er wurde Vegetarianer, utopischer Mitleidsapostel und unsäglich zarter Seelenkünder schier unaussprechlicher und verschwiegener Leiden. Und er wurde, wie Nietzsche spottete, ein Deutscher, nämlich gleichfalls ein Nibelungen-

enkel, einer aus der Walhalla, ein Urarier selbstverständlich, ein Rassenromantiker und ekstasischer Verherrlicher einer legendären germanischen Keuschheit, Weihe und Reinheit, wie ihn sich die Konservativen nur wünschen konnten. Der Gegensatz zum romantischen Taumel war bei ihm nicht die Nüchternheit, wohl aber jene überfeine und sensible Humanität, die man wohl als die edelste Blüte der spätbürgerlichen Kultur bezeichnen mag. Er gehörte in jeder Beziehung zu Schopenhauer, den er in seiner Musik gleichsam entmaterialisierte und aus allen peinlichen Erdenresten herausschälte. Nicht minder verschönerte und sublimierte er alle jene seltsamen Theorien der Konservativen und der konservativ gewordenen Bourgeoisie, so daß durch seine große Kunst als vollendete Einheit erschien, was der vollendete Widerspruch war.

* * *

Aber so konnte es nicht bleiben. Es war zu erwarten, daß diese unnatürliche Kuppelei zwischen Romantik und kleinbürgerlichem Naturalismus, zwischen Rausch und Philisterium endlich ein Ende nahm. Die Scheidung konnte freilich nur dort stattfinden, wo noch Leben und Entwicklungsfähigkeit und vor allem viel ungekneteter Rohstoff bereit lag. Über Wagner, Schopenhauer und Bismarck hinaus gab es schon deshalb keine Entwicklungsmöglichkeit mehr, weil diese Männer durch ihre Persönlichkeit und ihre besonderen Schicksale jene unnatürliche Ehe beinah zu einer natürlichen gestaltet hatten. Mystik, künstlerischer Höhenflug und Naturkraft täuschten und trugen über die Kluft hinweg, und wer erst im Bann dieser Atmosphäre stand, der kam aus ihr nicht mehr heraus.

Dagegen mußte im Lager der Stürmer und Dränger die Situation doch einmal sehr deutlich werden. Man mochte noch so sehr Eisenbahnen, Maschinen und Fabriken, Großstadtkneipen und die Börse in das Mystische, Romantische und Monumentale emporblasen, so ließ sich doch das moderne, grelle Tageslicht, das erbarmungslos über diese Dinge hinflutete, schlechterdings nicht verdunkeln oder verdämmern. Und ebenso ging es mit den modernen Menschen, mit den neuen Berufs- und Gesellschaftsklassen in Industrie, Handel und Wandel. Mit Mystik, wenigstens mit einer solchen äußerlichen Mystik, war ihnen auf die Dauer denn doch nicht beizukommen, und das hätte weiter nichts geheißen, als das vorliegende Problem einfach totzuschlagen. Es galt vielmehr, unter diesen neuzeitlichen Berufen, Masken und Hüllen das neuzeitliche Gefühlsleben aufzuspüren. Allerdings erforderten diese neuen Menschen eine neue Form der Darstellung, und sicherlich war auch in ihren Seelen Poesie, Stil und Romantik verborgen, sicherlich rollte auch in ihren Adern heißes Blut, das nicht minder stark glühen und pochen mochte wie bei den Menschen vergangener Jahrhunderte. Nur eben nicht in der alten Weise, sondern wie es ihrer modernen Zeit und Lebensführung entsprach. Besonders der kämpfende vierte Stand, das Proletariat, war ganz gewiß ein Erzeugnis der modernen Wissenschaft, Technik und Politik. Mit vollem Recht wurde daraus gefolgert, daß nicht nur ein verstandesmäßiges, sondern ein lebenerzeugendes Element in der Wissenschaft wie in der Politik dieser gegenwärtigen Zeit in Wirkung wäre. Wo aber war es aufzufinden, wo war nicht etwa nur die Industrie, sondern vor

allem das Industrieblut? Man erlebte tagtäglich politische Kämpfe: aber was für ein instinktives Gefühlsleben wirkte im Untergrund dieser Kämpfe? Besonders die proletarische Masse mußte für den Seelenforscher ein Problem bieten, wie es in der Weltgeschichte noch kaum erlebt war. Denn recht eigentlich zum erstenmal kam es vor, daß sich das „Volk" zu einem bewußten und erkenntnisklaren Politiker entwickelte. In der ganzen bisherigen Geschichte hatte fast nur der Adel Politik als Lebensaufgabe getrieben, meistens der Landadel, und zuweilen auch die Geschlechter in den Städten des Mittelalters. Das Bürgertum dagegen ist auch in seiner revolutionären Zeit nie eigentlich von politischen Instinkten erfüllt gewesen, weil es zum Staat und zu einer bewußten Machtorganisation immer nur ein negatives Verhältnis fand. In seiner Blütezeit begehrte es niemals Macht, sondern nur Freiheit. Es wollte Handel und Wandel treiben und Geld verdienen, ohne vom Staat belästigt zu werden. Das Volk aber, die Masse, hatte noch viel weniger Politik getrieben als das Bürgertum. Entweder war es in patriarchalischer Weise dem Feudaladel ergeben, oder es stellte in instinktiven Massenaufständen der revolutionären Bourgeoisie seine besten Truppen. Jetzt aber, zum erstenmal vielleicht in der Weltgeschichte, entpuppte sich eine Volksmasse von Millionen als ein Politiker, der an organisatorischer Einsicht und bewußtem Machttrieb den preußischen Konservativen gewachsen war. Zugleich aber begriffen diese Proletarier ihren Kampf als Glied einer Entwicklung, als vielgewundenen dialektischen Prozeß. Sie waren nicht nur Männer der Tat, sondern auch der

Reflexion; nicht nur Politiker, sondern auch Historiker. Eine solche Kombination war etwas völlig Neues, und so ergaben sich auch völlig neue Fragen über das moderne Seelen- und Gefühlsleben. Die Arbeiterklasse erschien früher als sich selbst den literarischen Revolutionären aus dem Bürgerstand als ein psychologisches Problem. Zuerst suchte man ihr, wie den Maschinen und Eisenbahnen, mit jener phantastisch-realistischen Symbolik beizukommen, die aber auf diese durch und durch moderne Menschenklasse paßte wie die Faust auf das Auge. Sogar bei den kapitalisierten Konservativen, die an innerer Unklarheit ein Interesse hatten, versagte schließlich diese Methode trotz Wagner und Schopenhauer, und es war gar keine Frage, daß dieser seltsame äußerliche und künstliche Rausch, der im Grunde eine groteske Barbarei bedeutete, einmal verschwinden mußte. Er verflog beim ersten Hahnenschrei Friedrich Nietzsches, dem zunächst ein sehr seltsamer Vorläufer die Wege ebnete.

Gerade im Schicksalsjahr 1890 erschien ein wunderliches Buch, das heute zwar noch nicht verschollen, aber zum Evangelium kleiner Sekten herabgekommen ist. Zum Schutzpatron des Werkes erkor sich der anonyme Verfasser den großen Rembrandt, das gewaltigste malerische Genie der Völker jenseits der Alpen. Das deutsche Volk sollte durch Rembrandt erzogen werden, und „Rembrandt als Erzieher" stand auf dem Titelblatt, in Nachahmung einer Schrift des jungen Nietzsche, der früher schon dem gefeierten Schopenhauer eine ähnliche Ehre zugedacht hatte. Der Rembrandtdeutsche, wie er bald allgemein genannt wurde, war zunächst ohne Zweifel von der Stil-

sicherheit des großen Niederländers bezwungen worden, der gleichzeitig ein naiver Realist und ein naiver Mystiker gewesen ist. Die Gestalten seiner Phantasie sind mit einer wunderbaren und schier philologischen Kleinkunst gesehen, wie sie nur ein Niederländer aufzubringen vermochte, und dennoch scheinen seine Menschen trotz aller ihrer Echtheit nicht in dieser irdischen Welt zu wurzeln, sondern aus einem überirdischen Jenseits, aus einem geheimnisvollen Helldunkel zu den Söhnen der Erde herabgestiegen zu sein. Dabei herrscht eine innere und organische Gemütseinheit zwischen diesen beiden Elementen, während das junge Geschlecht der neunziger Jahre gerade an ihrem phantastischen Widerspruch litt. Darum war es sehr natürlich, daß ein Kunstgelehrter auf Rembrandt verwies. Gewiß, es war sehr natürlich, und dennoch, in einem politischen Zeitalter, ein unglaublicher Mißgriff. Der Verfasser wollte in Rembrandt nicht vor allem einen ewigen Bereicherer der Gemütskräfte erblicken, sondern ihn einfach der modernen Zeit als das führende Kulturideal aufdrängen. Aber Rembrandt verdankte seine Größe und unerschütterliche Sicherheit der Tatsache, daß er ganz im niederländischen Bürgertum wurzelte und nie darüber hinaus wollte. Zum Patriziat seiner Heimat stand er in einem immer schroffer ausgebildeten Gegensatz, und sein Herz, das beinah ebenso sehr wie seine Phantasie sein Genie ausmachte, gehörte dem Volke. Er teilte die derben Freuden, das Kleinleben und die Leiden des einfachen Mannes, den er lange vor Uhde in dem schlichten und gewaltigen Heiligenschein der Evangelien erblickte. Freilich sah er ihn nicht mit den Augen, mit denen man

moderne Proletarier anzusehen pflegt, weil in jenen Zeiten der politische Instinkt der Massen noch nicht entwickelt war. Das Volk Rembrandts war schlichtes Kleinbürgertum, projiziert in das Metaphysische durch ein Gemütsgenie ohnegleichen. Der Rembrandtdeutsche dagegen ging gerade von der Politik aus, die er, wie er seine Aufgabe ganz richtig ansah, mit Blut erfüllen wollte, indem er ihre Gefühlswurzeln bloßlegte. Leider ging er in weitem Bogen einer Volksklasse aus dem Weg, die er für seine Untersuchung am wenigsten entbehren durfte: dem modernen Proletariat. Er kannte nur das kleinbürgerliche Volk Rembrandts und wollte ein anderes nicht kennen und dennoch auf die Durchseelung der Politik nicht verzichten. Natürlich blieb ihm alsbald unter den Händen die einzige politische Klasse übrig, die es in Deutschland neben dem Proletariat noch gab, das borussische Junkertum. Rembrandt war von der Oligarchie seines Vaterlandes verraten worden, während der Rembrandtdeutsche für jede Art von Oligarchie schwärmte, sogar für Großkapitalisten, die er freilich dem Junkertum unterordnete, sonst aber, frei nach Bismarck, in sogenannte „königliche Kaufleute" umdichtete. Natürlich trat der Zwiespalt, den er überwinden wollte, in aller Schönheit wieder an das Tageslicht. Er besaß die Kühnheit, Front gegen Wagner zu machen, und, wie unmittelbar vor ihm Nietzsche, gerade die „Schauspielerei" des Bayreuther Meisters zu bekämpfen. Er aber hatte zu einem solchen Kampf am wenigsten das Recht, da er die Grundlage jener Schauspielerei oder vielmehr inneren Unsicherheit, die verworrene Verbindung von Mystik und kapitalistisch-agrarischer Junker-

politik, keineswegs beseitigte, sondern vielmehr zum Unheil aller schwachen Köpfe popularisierte. Der damalige ungeheure Augenblickserfolg des Buches war nicht zum wenigsten dadurch bedingt, daß es die Konfusion des Zeitalters getreulich widerspiegelte, während man gleichzeitig ahnte, daß hier ein erster Versuch vorlag, diese Konfusion zu überwinden. Eben deshalb mußten der Mann und sein Werk sofort von der Bildfläche verschwinden, als endlich der Einfluß Nietzsches mit siegreicher Gewalt zum Durchbruch kam.

Seinen ersten Ruf, der schnell wieder verflog, gewann Nietzsche in den siebziger Jahren als Wagnerianer. Und selbstverständlich, denn das gehörte zusammen, auch als Schopenhauerianer. Seine „Geburt der Tragödie“ und „Schopenhauer als Erzieher“ wurden in Bayreuth als offizielle Dokumente in Ehren gehalten, und um so erbitterter empfand man später seinen Abfall, den man sich gar nicht zu erklären wußte. Aber die Erklärung lag darin, daß Nietzsche keine romantische, sondern eine durchaus klassische Natur war, eine jener nicht seltenen Gestalten der Literaturgeschichte, die wider Willen infolge verworrener Zeitverhältnisse in eine romantische Position hineingedrängt werden. Er besaß die volle Empfänglichkeit für den Rausch und die Ekstase, für das Dionysische, wie er es nannte, und ebenso für die Gefühlsverfeinerung in Wagners Kunst. Aber er begehrte denn doch vor allem den „Sternentanz der großen Logik“, einen klaren und geschlossenen Stil, ein in all seinen Proportionen abgewogenes Kunstwerk. Die Ekstase wie die seelische Vertiefung war in seinem Sinn nicht Selbstzweck, sondern

Mittel zum Zweck einer klaren und klassischen Kunst. Darum mußte er zu seinem Zeitalter, wenigstens zu seinem Jahrzehnt, wie auch zu Wagner, in einem triebhaften Gegensatz stehen, und diese Mischform aus Mystik und Exaktheit forderte seine schärfste Antipathie heraus. Aber er unterschied sich von der ältern klassischen Kunstauffassung etwa eines Goethe gerade durch seinen ausgeprägten politischen Instinkt. Nietzsches Lieblingsformel für das Leben lautete: Wille zur Macht. Damit wurde recht eigentlich die Politik in die Metaphysik und Biologie ausgestrahlt, während Schopenhauers bürgerlich-individualistischer Sinn von Politik nichts wissen wollte, und während Wagner seit 1848 den Glauben an die Revolution, diese ihm einzig zugängliche Form der Politik, vollständig eingebüßt hatte. Nietzsches machtpolitischer Instinkt entwickelte sich aber nicht aus den Kämpfen seiner eignen Zeit, sondern aus der wissenschaftlichen Beschäftigung mit jener griechischen Polis, die die Grundlage auch der hellenischen Kultur gewesen ist. Trotz Perikles, Phidias und Sophokles, trotz Heraklit und Empedokles täuschte sich Nietzsche nicht über die furchtbaren Grundbedingungen der hellenischen Humanität. Sie beruhte auf einer Sklavenwirtschaft in zuweilen entsetzlicher Form. Die Mehrzahl der Menschen mußte zum Werkzeug für einige Wenige verkrüppeln, die dann freilich ihre Muße und Machtstellung zu Kulturschöpfungen der höchsten Art verwerteten. Selbstverständlich zwang sie ihre von den Massen ewig gefährdete Herrenstellung zu höchster Anspannung des Willens, zur Schwertbereitschaft, zu einem Mystizismus des Machtrausches, der zu jeder Zeit um den höchsten Einsatz, um das Leben

würfelte. Aber die alten Athener, so sehr sie sich auf Handel und Wandel verstanden, waren denn doch nicht verkleidete Kapitalisten, wie die modernen Junker, sondern in erster Reihe Kriegsleute. Durch die nackte und unverhüllte Gewalt gelangten sie zu ihrem Reichtum, und der Handel und das Geldgeschäft ergänzten nur den Kriegsraub, der mit größter Unbefangenheit eingestanden wurde. In der verbürgerlichten modernen Gesellschaft verhält es sich gerade umgekehrt: man ist im Wechselrecht und im Profit, aber nicht im Kriegslager zu Hause. Daher die krampfhafte Ekstase, wenn es einmal Krieg gibt, die Verhüllung und Vernebelung seines Gewaltcharakters, und seine Verkleinlichung durch den unausrottbaren Geschäftsinstinkt. Darum sind die modernen Junker trotz alledem keine so großartigen und typischen Politiker wie die alten Athener. Der Machtrausch der borussischen Agrarier muß durch allerlei Mystik, durch ein Schopenhauerisch zurechtgemachtes Christen- oder ein sehr fragwürdiges Ariertum künstlich aufgepeitscht werden, während er für den griechischen Eupatriden einfach eine Folge seiner natürlichen kriegerischen Gesinnung und Begabung bedeutete. So fehlte auch der griechischen Kultur die Zwiespältigkeit, die Nietzsche an Schopenhauer und Wagner und am „Reich" Bismarcks mit Ingrimm empfand. Es war Logik, Klarheit, Einfachheit in der griechischen Politik und in der griechischen Tragödie, die ihm immer als der Gipfel der althellenischen Kultur erschien. Der tragischen Dichtung fehlte nicht der gewaltige Schmerz und Machtrausch des hellenischen Lebens und nicht seine Klarheit, Logik und Selbstverständlichkeit. Das Dionysische und das

Apollinische, um Nietzsches Sprache zu reden, hatte sich zu einer innern Einheit verschmolzen, die ohne Riß, ohne Zwiespalt und ohne Gewaltsamkeit war. Er hatte von Wagner die Wiedergeburt einer solchen Tragödie erwartet und wandte sich mit bitterer Enttäuschung wieder von ihm ab. Freilich war Nietzsche kein Historiker, trotz seiner oft großartigen Psychologie und seines genialen Blickes für die typischen Formen vergangener Kulturen. Aber als ein echter Klassiker kümmerte er sich nur um die fertige und allseitig entwickelte Kultur auf ihrem Gipfelpunkt. Wie es zu Anfang ausgesehen hatte, und was für wunderlicher Wege und Gestaltungen es bedurfte, bis eine solche Kultur geworden war, dieses Entwicklungsproblem hat eigentlich niemals seinen Forschertrieb zu tieferem Eindringen verlockt. Er hatte sogar gegen die „Entwicklung" und „Historie" eine gewisse Abneigung, und soziologische und nationalökonomische Studien scheinen in ihm keinen Anhänger besessen zu haben. So erkannte er auch nicht die historische Ursache jener Zwiespältigkeit und Mache, die ihn an Wagner und Schopenhauer abstieß. Der Humor davon war sogar der, daß er nur in der Sprache seiner Gegner eine Antwort darauf fand. Nicht die seltsame und verworrene Situation des Bürgertums, sondern allein die Rasse sollte die Kalamität verschuldet haben. Angeblich hatten die alten Griechen und Römer noch gesunde und ungebrochene Rasseninstinkte im Leib gehabt, während die modernen Menschen, die der Kunst Wagners und der Philosophie Schopenhauers zujubelten, Mischmaschnaturen und Bastarde aus allen möglichen Rassenkreuzungen darstellen sollten. So spaßhaft es war,

Wagner mit seinen eignen Waffen zu schlagen, so klar lag die Willkür eines solchen Verfahrens zu Tage. Die Gesetze der Vererbung, auf denen allein eine sichere Rassentheorie beruhen könnte, sind immer noch von einem tiefen Dunkel umhüllt, und die moderne Biologie müht sich in einem schweren und verzweifelten Kampf, dem ungeheuren Geheimnis wissenschaftlich beizukommen. Darum ist dieses Gebiet ein Tummelfeld für mystische Dämmerungen und phantastische Hypothesen jeder Art, und Nietzsche, der zu den leuchtenden Sonnenhöhen einer klassischen Kunst emporstrebte, verfiel in einen bedenklichen Selbstwiderspruch, als er mit der Rassenhypothese und dem Nebelbegriff Decadence zu jonglieren begann. Hier lauerte eine neue Mystik und Romantik, die aber dennoch gegen den früheren Zustand eine Erlösung bedeutete. Denn aus dieser Verfallstheorie sprach das tiefe Bewußtsein von dem, was fehlte. Und das hohe und klar erkannte Ziel machte von Anfang an jeden benebeln-Rausch und jede Betäubung des Kulturgewissens zu einer Unmöglichkeit. Man mußte Mittel und Wege zur Überwindung des Zwiespalts finden oder an ihm zugrunde gehen. Nietzsche, der die historischen Bedingungen auch seiner eignen Gegenwart mißkannte, verzweifelte freilich und ging zugrunde. Seine tiefste Bedeutung für das moderne Seelenleben wurde gerade durch dieses furchtbare und vergebliche Ringen, durch seine heroische Sehnsucht ausgelöst, die schließlich zwar nicht die von ihm heiß begehrte klassische Kunst, wohl aber eine moderne Romantik erzeugte, als deren größter Vertreter bald genug er selbst empfunden wurde. Doch damals, als der „Fall

Wagner" erschien, ergab sich zunächst nicht diese, sondern eher die entgegengesetzte Wirkung.

Das Problem kam zum Bewußtsein, die monströse Unform der bisherigen Versuche war klargestellt. Nietzsche kritisierte das Wagnersche Drama und wies nach, wie viel Schauspielertum, Oper und Theater es immer noch enthielt. Tatsächlich sollte auch das moderne deutsche Drama, das eben im Werden war, Wege einschlagen, die vom Theatralischen und von Wagner weit wegführten. Nicht minder verweltlichte, verinnerlichte und vereinfachte Nietzsche den Rausch, jenes Dionysische, das in der Kunst Wagners und in der Philosophie Schopenhauers eine überirdische und mystische Rolle gespielt hatte. Durch seinen Hinweis auf das alte Hellas und etwa noch auf die Renaissance öffnete er den Zeitgenossen die Augen dafür, daß eine gewaltige und hochgespannte Seelenstimmung mit einer unmetaphysischen Menschlichkeit und einem wurzelechten Realismus sehr wohl zu vereinigen wäre. Er zerlöste mit einem harten und sichern Schnitt die Nabelschnur, durch die die Moderne mit der älteren Romantik, aus der Wagner und Schopenhauer schließlich herstammten, noch zusammenhing. Die Entwicklung zu neuen Zielen, die reinliche Scheidung der Gegensätze war nun nicht mehr aufzuhalten.

Der Naturalismus.

Zola, Ibsen, Leo Tolstoi,
Eine Welt liegt in den Worten,
Eine, die noch nicht verfault,
Eine, die noch kerngesund ist.

Also „dichtete“ der junge Arno Holz, als er der Epigonenpoesie überdrüssig geworden war und von dem Goldschnittepiker Julius Wolff, dem er in der üblichen Liebe und Verehrung einen unreifen Erstling gewidmet hatte, nichts mehr wissen wollte. Es mag in jenen burschikosen und struppigen Reimereien eine humoristische Übertreibung enthalten sein; im ganzen hat damals das junge Geschlecht so empfunden. Der Norweger, der Russe und der Franzose waren für die werdende moderne Literatur in Deutschland das leuchtende Dreigestirn, zu dem eine ganze Generation emporschaute. Die jungen Leute fühlten, daß jene Männer Fleisch von ihrem Fleisch wären, kleinbürgerliche Revolutionäre, die sich dennoch zur Höhe des großen Talents und selbst des Genies emporgeschwungen hatten.

Über Emil Zola, dessen Romane damals im Sturmschritt Deutschland und Europa eroberten, schrieb in sehr viel späterer Zeit der feinsinnige Wiener Kritiker Otto Stößl die folgenden Worte nieder: „Die Neigung zur

Wissenschaftlichkeit läßt ihn aus dem Leben, seinem Objekt, sich ins Graue verlieren, aber seine Leidenschaft nimmt wieder seiner Wissenschaftlichkeit ihren Sinn, taucht alles in die krassen Farben von Mord, Brand und tierischer Wollust .... Das krasse Temperament eines romantischen Eroberers und der bürgerliche Drang nach absoluten und verläßlichen Werten, nach einem dauernden Eigentum von Erkenntnis und Gewißheit vereinigen sich zu einer überaus schwankenden Synthese." Stößl umschreibt in dieser treffenden Charakteristik das Urteil einer späteren Generation, die den Naturalismus und Impressionismus durchlaufen und Zola längst überwunden hatte. Der Dichter der Rougon-Macquart war in der Tat der Schöpfer jener mythologischen Kosmogonien und jener vorsintflutlichen Ungeheuer, die vorgaben, Erscheinungen des zeitgenössischen Lebens zu sein. Moderne Warenhäuser, moderne Kneipen, moderne Eisenbahnen, moderne Bergwerke, eingehüllt in die Stimmungen einer diluvianischen Urzeit! Die tollste Romantik im elektrisch grellen Tageslicht der Gegenwart. Zolas Dichtung entsprach so vollkommen dem Seelenzustand der literarischen Revolutionäre im Deutschland der achtziger und neunziger Jahre, daß es durchaus erlaubt war, alle die Beispiele, die den Zwiespalt der jungen Generation belegen sollten, einfach aus der Romanserie der Rougon-Macquart zu übernehmen. Auch die physiologische Mystik der Vererbung fehlte nicht, sondern wölbte sich wie ein Gewitterhimmel über diese vorsintflutlich-moderne Landschaft Zolas. Wenn er in dieser Weise phantasieren konnte, dann, in solchen Momenten, wuchs er zu einem ganz großen Dichter empor, zu

einer mächtig überragenden Gestalt, die natürlich gerade die aufstrebende Jugend gewaltig in ihren Bann zwang. Diese Jugend verzieh ihm seinen Doktrinarismus, die leeren Stellen im Kunstwerk, den unverarbeiteten wissenschaftlichen Rohstoff: oder richtiger, sie sah in jenen Fehlern nur Tugenden, wenn man sie überhaupt sah. Besonders kritisch veranlagte Gemüter, denen Zola dennoch nicht mehr voll genügte, mochten sich alsdann einfach bei Ibsen und Tolstoi schadlos halten, ohne darum aus der verworrenen Zeit- und Seelenstimmung herauszukommen.

Henrik Ibsen, dieser grüblerisch einsame Norweger und größte Dramatiker der Zeit, war ein Meister in der suggestiven Kunst, seinen Hörern oder Lesern gleichsam den Zusammenbruch einer Welt aufzuzwingen, während sie eigentlich nur den Einsturz eines kleinbürgerlichen Kartenhauses erlebten. Ob es sich nun um einen schiffbrüchigen Bankdirektor handeln mochte, der im Zuchthaus gesessen hatte, um einen lächerlichen sogenannten „Künstler", der sich von seiner Frau ernähren ließ, von dieser abgelegten Maitresse eines andern; oder um verbummelte Privatdozenten und unglücklich verheiratete junge Frauen: trotz solcher Geringfügigkeiten wußte uns der nordische Magus eine wahrhaft kosmische Gänsehaut über den Rücken zu jagen, und man konnte beinah von Götterdämmerungen sprechen, von einem Tage des Gerichts — dies irae dies illa solvet saeclum in favilla. Dichten heißt Gerichtstag halten, lautete Ibsens Bekenntniswort, und er hielt Gericht ab über die kleinen Spießbürger, die aber durch die Ehre, die ihnen der Ingrimm des Gewaltigen

zuteil werden ließ, ins Riesenhafte und Symbolische emporwuchsen. Dennoch trat der Widerspruch bei ihm nicht entfernt so grell heraus wie bei Zola. Der Franzose war ein naiver Gläubiger, und der Norweger bis in die Fingerspitzen hinein ein mephistophelischer Skeptiker. Henrik Ibsen stammte aus einer kleinen Stadt, und sein Vater gehörte einst zu der „Gesellschaft" in jenem holden Nest, um später als ein Entgleister und Verarmter in Verbitterung seine Tage zu beschließen. Dieses Erlebnis genügte wohl schon, um hinter die Kulissen der bürgerlichen Welt zu blicken. Ibsen machte dann als junger Politiker und Theaterdichter im Norwegen der fünfziger und sechziger Jahre seine reichlichen Erfahrungen, und er verlor den Glauben an die Barrikadenrevolution ebenso sehr und mehr als Richard Wagner nach der Katastrophe von 1848.

Aber er tröstete sich nicht, wie dieser, sondern nun setzte Ibsens halb puritanischer und halb berserkerhafter Wahrheitsfanatismus ein. Er wollte sich seine erbitterte Enttäuschung um keinen Preis abkaufen lassen, sich an metaphysischen Phantasmagorien ganz und gar nicht berauschen. Die Sehnsucht nach jungen und neuen Kulturwundern ist ihm geblieben, und ganz von fern, wie ein blasser Regenbogen nach einem Gewitter, schimmerte diese Hoffnung in einzelnen späteren Werken wieder durch: in der „Frau vom Meer", im „Baumeister Solneß" und „Klein Eyolf". Jedoch die furchtbare Erbitterung überwog nach wie vor, und so reizte es ihn fortwährend, den Torpedo unter die Arche der bürgerlichen Welt zu legen, immer wieder mit boshaftem Hohn nachzuweisen, wie viel schäbiger Egoismus, Kleingeistigkeit und hohler Selbst-

betrug in diesen engherzigen Seelen lebendig wäre. Wie wir neuerdings aus seinem tiefsinnigen „Epilog" erfahren haben, hat er es stets als die Tragödie seines Lebens und schier als unsühnbaren Frevel empfunden, daß er jenem kichernden Koboldrang gefolgt ist, anstatt ein farbenprächtiges Ideal am Menschheitshorizont aufleuchten zu lassen. Wir aber müssen dem Meister dankbar sein, daß er eine solche Lebenstragödie auf sich nahm: sie erst machte ihn zu dem providentiellen Dramatiker, mit dem freilich seine Heimat nichts anzufangen wußte, den aber Deutschland und Europa in einem hochwichtigen und für die Entwicklung entscheidenden Augenblick nicht entbehren konnten. Gerade diese tiefe Skepsis mit dem Hintergrund einer tiefen Sehnsucht behütete ihn in gleicher Weise vor den Extremen des Idealismus und der Karrikatur. Er warf die Verssprache über Bord, als er den schönen Schein zu hassen begann, und wenn er den Stift ansetzte, um eine mikroskopisch scharfe Groteske hinzuzeichnen, dann spielte ihm das Positive seiner Dichternatur, der unverwüstliche Menschheitsglaube, einen Streich, und anstatt des Zerrbildes war eine runde und lebenatmende Menschengestalt unter seiner formenden Hand herausgequollen. Er entdeckte auf diesem Weg die Poesie und individuelle Fülle der Alltagsnaturen, die er verhöhnen wollte. Die verhaltene Satire, die trotzdem mehr unterirdisch weiter wirkte, war immer noch besser, als wenn er diese Menschen romantisiert hätte, wie Emil Zola. Und wenn trotz alledem die große Kultursehnsucht Ibsens auf allerlei seltsamen Schleichwegen zu Worte kam, oder wenigstens zu einem Wispern und Raunen, so war diese

subtile Methode doch schon etwas völlig anderes als die naive Wut des Symbolisierens von modernen Warenhäusern oder Eisenbahnen. Auch Ibsen hat gelegentlich der Physiologie geopfert. Aber die „Gespenster“, trotz der medizinisch unwahrscheinlichen plötzlichen Geisteserkrankung von Oswald Alving, arbeiten dennoch nicht mit der handfesten und massiven Romantik Zolas, die Physiologie ist hier nicht mehr so ohne weiteres kosmische Mystik und Mythologie. Wem daher seine erste Unschuld abhanden kam, und wer schon anfing, an Zolas strenger Modernität leise zu zweifeln, der mochte sich an Ibsen wenden, bei dem die viel versteckteren Stilwidersprüche viel weniger leicht zu ermitteln waren. Er galt einfach als der große Realist, der große Darsteller des modernen Lebens, als der moderne Dichter schlechthin, und keiner, damals wirklich keiner, entdeckte den tief verborgenen und tief versonnenen alten Romantiker, der sich realistisch und modernistisch verkapselt hatte.

Bei Tolstoi freilich gab es keinen solchen offenen oder geheimen Widerspruch. Dieser gewaltige Russe war ein naiver Gläubiger wie Zola, und er hatte ein Christentum wie Schopenhauer, und beides war bei ihm nicht der Ausdruck innerer Zwiespältigkeit, keine Mache einer künstlichen Symbolik oder literarischen Metaphysik, sondern die schlichte und wirkliche Widerspiegelung der Lage des russischen Volkes. In Rußland konnte das Christentum noch Urchristentum sein: die einzig mögliche Form für die ungeheure Volksmasse, um gegen ihre sozialen Bedränger Front zu machen. Der russische Bauer noch der achtziger Jahre hatte nichts mit dem modernen Arbeiter gemeinsam, aber mancherlei

mit dem Kolonen des altrömischen Kaisertums, aus dessen sozialen Gärungszuständen das Christentum entsprungen ist. Gegenüber diesem zerrütteten russischen Volkstum, das den modernen Kapitalismus in seiner schönen, ersten Urwüchsigkeit zu spüren begann und zugleich auch noch von halb asiatischer Barbarei besessen war, konnten sogar gewisse „bürgerliche" Tugenden, die in Europa jeder Philister an den Sohlen abgelaufen hatte, als unerreichbare Ideale mit einer schier religiösen Inbrunst gefeiert werden. Es war eben ein jungfräuliches Land, ein unausgeschöpfter Volksboden, und Dinge, die sich in Europa gründlich widersprachen und gegenseitig auffraßen, stimmten im Reich des weißen Zaren durchaus zusammen. Darum blieb Tolstoi mit seinem Christentum und seiner strengen Moral eine durchaus naive Natur, einfach ein hartnäckiger Bauernschädel, der philosophierte, ein ursprünglicher und selbstverständlicher Realist. Die Risse, die in seinem Kunstwerk klafften, wurden durch die mächtige Einheit seiner Natur gleichsam überflutet, und das Gestaltete und Gelungene war von einer so selbstverständlichen Mächtigkeit, daß darüber alles andre einfach vergessen wurde. Und damals, zu Anfang der neunziger Jahre, hatte sich eine strengere Technik und Ästhetik überhaupt noch nicht ausgebildet. Damals wirkte Tolstoi mit einer berückenden und überwältigenden Macht, schlechterdings wie eine Naturkraft. Fast war er der Shakespeare der Moderne, und wenn er auch nicht so breite Kreise beherrschte, wie Zola, und auch nicht mit der langsamen und einbohrenden Eindringlichkeit Ibsens wirkte, so brauste er dafür gelegentlich wie ein mächtiger und be-

fruchtender Sturmwind über die Saaten der jungen Literatur. Jedenfalls hat dieser Dreibund großer Männer, den die Jugend jener Tage als eine Einheit empfand, in Deutschland die literarische Revolution erzeugen oder wenigstens entbinden helfen.

Diese Revolution selbst gebarte sich als ein „Sturm und Drang" in den typischen Formen. Die Jugend lief Sturm, und ihr kräftiger Atem ließ den Puderstaub der alten Perücken und als Dichter verkleideten Geheimräte in ziemlichen Wolken emporwirbeln. Namentlich die Brüder Julius und Heinrich Hart, die aus Westfalen mit einem Haufen von Idealen und nicht übermäßigem Kleingeld nach Berlin gekommen waren, machten einen erschrecklichen und sehr wohltätigen Höllenlärm. Der harmlose und höchst seichte und dennoch in jenen achtziger Jahren „berühmte" Goldschnittepiker Herr Julius Wolff mußte daran glauben, da ihn Julius Hart mit einer teuflischen Schnelligkeit, die einer Rothaut der Prärie alle Ehre gemacht hätte, skalpierte und dann ohne Kopfhaut, ohne den rasch eingebüßten Ruhm weiter herumlaufen ließ. Auch Friedrich Spielhagen, der mehr war als Julius Wolff, wurde von dem Unerbittlichen mörderisch gezaust und mußte viele Haare lassen. Dann aber, was keineswegs folgerichtig gedacht und gehandelt war, gingen die beiden Kritiker hin und feierten den Epigonendichter Wildenbruch, der sich allerdings auf das Bumbum einer erschrecklich dröhnenden Rhetorik noch viel besser verstand als die Gebrüder Hart. Auch Graf Schack, dem die bildenden Künste für sein Mäcenatentum ewig dankbar bleiben müssen, und der außerdem leider dichtete, erfreute sich wunderlicherweise der Anerkennung

der beiden jungen Revolutionäre. Wohl gemerkt, nicht der Mäcenas Adolf Schack, sondern der Dichter, wirklich und tatsächlich der Dichter. Warum aber wurde eine solche Katastrophe über Spielhagen heraufbeschworen, der doch immer noch etwas mehr bedeutete als Graf Schack? Es lag wohl daran, daß der Graf noch viel leichter für Ideale zu begeistern war und sich aus voller Überzeugung einigermaßen auf „poetische" Gesten verstand. Schlimmer war noch, daß die beiden rabiaten Brüder auch ihrerseits dichteten. Ohne Zweifel sprachen sie nur ehrlich und mächtig Erlebtes aus, und nicht minder steht es fest, daß sie nicht imstande waren, ihre schäumenden Empfindungen zu Kunstgebilden zu gestalten. So aber ist es mit ihnen bis zum heutigen Tag geblieben: diese Poeten waren von Anfang an nur erhitzte Wortballschleuderer, wenn auch Julius Hart in späteren Zeiten einzelne originelle Verse geschrieben hat. Aber solche Ausnahmen bestätigten nur die Regel, daß diese beiden starken Temperamente sofort in dröhnendes Epigonentum verfielen, wenn sie die Muse vergewaltigten. Immerhin war es ein Fortschritt, daß nun nicht mehr gelispelt und geschmachtet und verniedlicht wurde, sondern gedonnert, obwohl man über Theaterblech und Kolophoniumblitze nicht allzuweit hinauskam. Die Ehrlichkeit ersetzte nicht die Kunst, auch nicht beim Franken oder Bajuvaren Michael Georg Conrad, der mit einem Dreschflegel in der Hand das Unkraut der Epigonenliteratur durchwetterte. Conrad war frühzeitig von dem München Ludwigs des Zweiten und Richard Wagners und auch von Nietzsche beeinflußt worden. In Paris hatte er das Glück, mit Zola, der damals in seiner Vollkraft stand,

persönlich verkehren zu dürfen. Freilich widerfuhr ihm dabei das Pech, daß Zola sich erkundigte, was in der deutschen Literatur zurzeit hervorgebracht würde. Zola meinte natürlich nicht Julius Wolff oder Paul Lindau und selbst nicht Paul Heyse, sondern Produktionen von einer mindestens momentanen europäischen Bedeutung. Kreuzi-turki, was da der Conrad sich schämte, und er ging nach Deutschland hinüber und nahm den Dreschflegel zur Hand, um der Sache ein Ende zu machen. Auch er dichtete nicht gut, aber er übertrug die Methode Zolas auf Deutschland, und das bedeutete eine Weiterentwicklung in der Stoffwahl. Zunächst ergab sich allerdings ein allgemeiner Wehelaut, und sehr viele Leute taten so, als ob sie sich die Nasen zuhielten. Denn es duftete mehr nach Düngerhaufen oder großstädtischer Kanalisation, als daß es minniglich gerochen hätte wie in der bisherigen süß-lispelnden Goldschnittliteratur. Das konservative Publikum und die literarischen Revolutionäre begegneten sich damals in dem gleichen Irrtum der Unreife. Die eine Partei hielt jede naturalistische Energie der Darstellung, ohne auf die sittlichen und künstlerischen Absichten Rücksicht zu nehmen, einfach für Schweinerei, und die andre Partei wollte überhaupt nur noch den potenziertesten göttlichen Dreck als wahre Poesie gelten lassen. Aber es schadete nichts, es war ein Fortschritt, nur daß freilich die Romane Conrads nicht allzuviel zu bedeuten hatten. Neben seinem Dreschflegel kam mit großem Getöse der Artilleriepark Karl Bleibtreus aufgefahren. Dieser hochbegabte Mann hat es nachmals am schwersten ertragen, daß die erste Phase der Moderne, zu deren Führer er sich auf-

geschwungen hatte, nach sehr kurzer Zeit von ganz andern Entwicklungen abgelöst wurde. In Bleibtreu glühte ohne Zweifel idealistisches Heldenfeuer, das er gern in prachtvollen Gluten emporlodern ließ. Er lebte aber nicht in einem Zeitalter der großen Artillerieschlachten Napoleons, den er in unzähligen Variationen unermüdlich verherrlicht hat, und auch die poetischen Korsarenfahrten Lord Byrons, zu dem Bleibtreu mit einer schier fanatischen Bewunderung emporschaute, waren ein- für allemal vorüber. Streng genommen gehörte er einer in seinem Sinn bessern Vergangenheit an, und es war ein Glücksfall für ihn, daß zunächst einmal eine Revolution gemacht und sehr viel geschossen und gedonnert werden mußte. Da war er in seinem Element, er wurde der Stratege der literarischen Revolution, wie Conrad ihr Organisator und die Gebrüder Hart ihre Herolde waren. Von Bleibtreus Dichtungen werden nur die originellen Schlachtenbilder eine längere Lebensdauer behaupten. Hier bewegte er sich in seinem Fahrwasser und konnte kriegsgeschichtliche Tatsachen mit dichterischer Psychologie durchdringen, weil er nur in die eigne Brust zu greifen brauchte, in die wogende Kanonenmusik seiner Seele. Aber natürlich verlangte man in jenen Tagen andre, auch im stofflichen Sinn des Wortes moderne Dichtungen. Und so zählte Bleibtreu nicht eigentlich zu den Dichtern der Revolution, sondern zu ihren kritischen Vorkämpfern.

Die jungen Poeten aber, die für die Produktion der literarischen Revolution zu sorgen hatten, begannen nach guter deutscher Sitte mit der Lyrik. Natürlich mußte es eine revolutionäre Lyrik sein, und anstatt edler Jung-

frauen wurde die soziale Frage fein säuberlich oder vielmehr ruppig-struppig in Reime gesetzt. Auch glaubte man ein Vorbild zu besitzen, das nur weiter zu entwickeln und zu modernisieren wäre, um eine stolze Hochblüte der Lyrik zu erzeugen. Der schon zu seinen Lebzeiten halb verschollene Georg Herwegh erlebte einige Jahre nach seinem Tod eine kleine Auferstehung, indem der junge Arno Holz und mancher andre die einst berühmten schmetternden Töne der von Heine verspotteten „Eisernen Lerche" wieder aufzunehmen versuchten. Aber die soziale Frage in Herweghscher Rhetorik: grotesker kann die Abstammung jener Revolutionäre vom kleinbürgerlichen Liberalismus kaum dargetan werden. Und es ging nicht, wirklich nicht. Die politische Lyrik der vierziger Jahre, die immer nur im pathetischen Klang des Wortes „Freiheit" schwelgte, konnte die soziale Frage ebenso wenig ästhetisch bewältigen, wie der Liberalismus es politisch vermochte. Die Elendsschilderungen mochten noch so grell und schreiend aufgetragen werden, so ließen sie sich dennoch in ihrer positiven Starrheit nicht mit klingender Rhetorik abfertigen, ebensowenig wie die Eisenbahnen, Telegraphen, Fabriken und die Großstadt. Dieser Grundübelstand war vielleicht mit schuld daran, daß die Gedichte der Brüder Hart scheitern mußten. Aber selbst Begabungen, die immerhin etwas mehr an rein künstlicher Gestaltungsfähigkeit aufzuwenden hatten, waren in dieser Situation zur Unfruchtbarkeit verurteilt. Karl Henkel zwar mit dem kleinen Umfang seines schmächtigen Talents darf kaum als Zeuge angeführt werden, da ja hier die Schuld auf das unzureichende Verhältnis zwischen der Aufgabe und

der Kraft abgewälzt werden könnte. Aber auch der junge Arno Holz, der sich später als der bedeutendste Artist der Früh-Moderne entpuppen sollte und in seinem „Buch der Zeit" schon manche Spuren davon verriet, hat doch im großen und ganzen gerade mit diesem Buch die krasse Unmöglichkeit der Aufgabe in wahrhaft glänzender Weise bewiesen. Um den großen sozialen Kampf zu veranschaulichen, erzählt er uns breitspurig von einer Schlacht, wie sie noch kein Feldherr gewonnen hätte, und über deren Zweck und Ziel folgende Leitartikelverse Auskunft geben:

Doch gilt sie keiner Dynastie,
Auch kämpft sie nicht mit Schwert und Keule,
Galvanis Draht und Voltas Säule
Lenkt funkensprühend das Genie.

Oder, noch schöner, um die Herrlichkeit der Zeit, als deren Sohn er sich selbstverständlich fühlte, recht eindringlich zu verkünden:

Von nie geahnter Kraft geschwellt,
Verwarf sie ihre alten Krücken,
Sie mauert Tunnel, zimmert Brücken
Und pfeift als Dampfschiff um die Welt.

Das war doch wirklich sehr veraltete Unpoesie, die schon der alte Karl Beck der vierziger Jahre verbrochen hatte, als es ihm mißglückte, die Eisenbahn zu verherrlichen. Die sozialen Zustandsschilderungen, die auch bereits in diesem Werk von der scharfen Beobachtungsgabe des jungen Dichters zeugten, waren von Geibelscher und Herweghscher Rhetorik gründlich angefressen, und es fällt nach zwanzig Jahren sauer genug, bei der Lektüre dieser „Ge-

dichte" den nötigen Ernst zu bewahren. Es klingt so epigonenhaft, so nach pathetischen und nichtssagenden Wortperioden, daß man verzweifeln könnte. Und doch war Arno Holz schon damals ein Moderner, schon damals ein literarischer Revolutionär. So und nicht anders sah eben der Sturm und Drang aus, und es war klar, daß es unter solchen Umständen nur noch einen Ausgang geben konnte: die Sackgasse, in die sich diese erste Phase der Moderne bald genug rettungslos verrannt hatte.

Doch befand sich unter diesen jungen Poeten ein wirklich großes Talent, das frühzeitig dahinstarb, immerhin aber Zeit gefunden hat, die dichterischen Möglichkeiten jener Sturm- und Drangperiode anzudeuten. Hermann Conradi dichtete nur, was er innerlich und am eignen Leib erlebt hatte, und so sind uns ein paar lyrische Klänge von ihm zurückgeblieben, die die sozialen Tiraden seiner Mitstreiter weit übertönen. Es ist möglich und sogar in hohem Grade wahrscheinlich, daß von hier aus Conradi die ihm etwa beschiedene dichterische Höhe erreicht hätte. Die „Lieder eines Sünders" sind insofern nicht ohne sozialen Beigeschmack, als die „Sünden" nicht zum wenigsten auch aus den sozialen Abgründen emporgestiegen sind. Aber es gehörte doch auch die Natur des Dichters dazu, der von solchen Erlebnissen mit wilder Gewalt geschüttelt wurde. Conradis verhängnisvoller Vorzug war gerade die Gabe des intensiven innern Erlebens, und er durfte sich darin sogar seinem Abgott Nietzsche verwandt fühlen. Die nicht immer erbaulichen erotischen Erlebnisse der Studentenzeit, die bei den meisten andern jungen Leuten nicht allzuviel zu bedeuten hatten, bedeuteten ihm aus

dieser Anlage heraus alles, und durch diesen reinen Zufall kam er auch auf die Sozialpolitik. Die aber wäre sicherlich von ihm wieder abgefallen, je mehr er sich selbst gefunden hätte. Denn er gehörte zu den Menschennaturen, denen ihr Inneres mehr zu sagen hat als die Außenwelt, und ein stark metaphysischer Trieb wirkte und wühlte auch schon in seinen Romanversuchen. Gerade diese Erzählungen, die sich ohne Zweifel von Zola stark angeregt zeigten, bewiesen am besten, wie unmöglich es war, die naive Methode des resoluten Franzosen auf Deutschland zu übertragen. Die Sozialkritik war hierzulande infolge der politischen und gesellschaftlichen Spannung doch schon viel schärfer ausgebildet, und die jungen Autoren verwühlten sich weit mehr in die eigne Seele, als jemals Emil Zola. Dieser war robuster Parteimann, ohne daß er sich persönlich für die sozialen Laster und Leiden verantwortlich fühlte. Er beobachtete und poetisierte, während ein Conradi die gesellschaftlichen Probleme vor allem am eignen Leib erleben wollte. Er wollte selbst empfinden, wie es in einem modernen Inferno aussah, selbst den Jammer der Kloake gründlich ausgekostet und überwunden haben. Diese wilde und innerliche Subjektivität warf flackernde, unruhvolle Zwielichter über seine Romane und vergewaltigte die Realität noch ganz anders, als es ohnehin schon bei Zola geschah. Kunstwerke sind diese Erzählungen gewiß nicht, wohl aber mächtige persönliche Dokumente einer früh dahingeschwundenen Dichternatur, die an Intensität des innern Erlebens von den erfolgreicheren Nachfolgern keineswegs erreicht wurde.

Diese Erlebnisfähigkeit, deren stärkster Vertreter

Conradi war, ist tatsächlich das einzige und allerdings sehr wertvolle Resultat des Sturmandranges der achtziger Jahre gewesen. Die politischen und sozialen Kämpfe und Probleme, die bisher nur in der Außenwelt spielten und lediglich die Politiker, Journalisten und Tendenzschriftsteller beschäftigt hatten, verpflanzten sich nunmehr in die Seelen junger Poeten, die von dort her Wonne und Leid ernteten, wie sie sonst in diesen Jahren nur die Liebe zu gewähren pflegt. Man liebte die Zeit, die Gegenwart, und umfing alle ihre Lebensäußerungen, die bedeutendsten wie die trivialsten, mit einer Inbrunst, die schon für die unmittelbaren Nachfolger ein wunderliches Rätsel war. Aber es galt, sich überhaupt erst in die moderne Welt innerlich einzuleben und einzufühlen, später mochte dann eine Auswahl und reinliche Scheidung beginnen. Die sorgsame dichterische Gestaltung war nicht die Aufgabe der Vorkämpfer, die den Zwiespalt zwischen Rausch und Nüchternheit, der in der Zeit und in ihrer Seele lebte, noch gar nicht einmal merkten, und denen alles gleich wichtig und heilig schien. Darum beherrschten diese Stürmer und Dränger auch nicht die Kunstform, und es machte ihnen keinen Kummer, wenn sich in ihren Werken das Gestaltete und das Rhetorische ein buntes und verwirrendes Stelldichein gaben. Kunst hin, Kunst her: es war doch erlebt, und um alles andre bekümmerte man sich einen Pfifferling. Diese Methode, die kleinen Talenten verderblich wurde, konnte stärkeren Naturen, deren Persönlichkeit ihr spezifisches Talent noch überwiegen mochte, zu suggestiven Wirkungen verhelfen. Aber die Bleibtreu, Conrad, Gebrüder Hart und Wilhelm Arent und wie sie alle hießen, waren nicht be-

deutend genug, um für ihre Formlosigkeit zu entschädigen, und um nicht durch ihren inbrünstigen Rauschzustand allmählich zu ermüden. Über der ganzen Bewegung lastete der Zwiespalt, daß ein glühendes Innenleben mit der harten Tatsachenwucht des Zeitalters nicht zusammenklingen wollte. Die erste Phase der Revolution ist an dieser Klippe gescheitert, und ihre Führer, mit teilweiser Ausnahme der Brüder Hart, haben eine wahrhaft erstaunliche Entwicklungsunfähigkeit erwiesen. Sie stehen heute noch, wo sie vor zwanzig Jahren gestanden haben, und damit allein ist der Beweis erbracht, daß die Moderne nicht weit gekommen wäre, wenn sie sich nicht rechtzeitig von ihren ersten Vorkämpfern befreit hätte. Schon aber trieb sich unter allen diesen Pathetikern ein scheinbarer Mitkämpfer herum, der tatsächlich den Umschwung herbeigeführt hat. Arno Holz legte seine energische und geschickte Hand in die Speichen des verfahrenen Karrens und warf ihn mit einem Ruck in die rechte Bahn hinein.

Dieser zähe und kluge Ostpreuße wurde frühzeitig nach Berlin verschlagen. So bald wie möglich begann er zu dichten und gab mit neunzehn Jahren sein erstes Versbuch heraus. Damals hätte kein Mensch, und er selbst am wenigsten, seine spätere Bedeutung vorausgeahnt. Zu seinen Göttern erwählte er Geibel und Julius Wolff, und die Poesie dieser Frühzeit war eine so echte und rechte Epigonen- und Gymnasiastenpoesie, als man sich nur wünschen konnte. Es ist sogar die Frage, ob ihn eine eigentlich lyrische Natur zu diesen Exzessen begeisterte, oder ob sich nicht schon damals der künftige bedeutende Artist in ihm regte. Die Geibelschule legte in ihrer Weise Wert

auf die Form, oder, richtiger, auf einen rundrollenden rhetorischen Vers, der mit taktfester Glätte an das Ohr schlug. Auf den Inhalt wurde ja wohl auch ein gewisser Wert gelegt: er mußte nämlich so handgreiflich und gemeinverständlich wie nur möglich sein. Gegen Empfindung oder selbst gegen „Gedanken" hatte die Schule nichts einzuwenden, wenn nur beides hübsch an der Oberfläche blieb und nicht allzu sehr ablenkte. Glatt, hübsch glatt und dröhnend lautete die Losung, und wer sich darauf am besten verstand, galt als ein großer Lyriker. Arno Holz fühlte sich anscheinend durch die leidlich artistische Seite der Schule am meisten angezogen, und es lockte ihn offenbar, seine sich regende Wortkunst in stilgerecht donnernden Rhythmen glorreich zu entladen. Als er sein Pensum genügend verdaut hatte, benutzte er die errungene Fertigkeit, um womöglich die soziale Frage lyrisch zu bewältigen. Seine wirkliche Produktion beginnt mit dem „Buch der Zeit", das später ihm selbst ein humoristisches Lächeln abgenötigt hat. Die bereits mitgeteilten Proben haben wohl zur Genüge bewiesen, daß diese nachmalige muntere Laune des Verfassers ihre guten Gründe hatte. Aber in den sozialen Zustandsschilderungen und gewissen rhythmischen Experimenten findet sich schon manches vom späteren Arno Holz, und die Zeit war nicht mehr fern, daß der werdende Moderne die alten Eierschalen endgültig zerbrach und herausschlüpfte. Die kühle Gleichgültigkeit, mit der sein Buch überall aufgenommen wurde, legte ihm denn doch die Frage vor, ob er wirklich an den Nerv der Zeit gerührt hätte, und er näherte sich langsam dem Dreigestirn Ibsen-Zola-Tolstoi. Damit war er auf lange hinaus der Lyrik

entfremdet und versuchte zunächst einen Roman zu schaffen, der „Goldene Zeiten" heißen sollte. Gut eine Meile hinter Berlin wohnte er ganz allein für sich in einem verschneiten Häuschen, dicht an der Heide, und an einem schönen Winterabend fiel es ihm wie Schuppen von den Augen. Nichts ist bezeichnender für diesen geborenen Artisten, als daß es wieder eine rhythmische Wortfolge, ein energisch gebauter Satz war, der ihm auf die Spur verhalf. Der kleine Held seines Romans hatte eine Schwärmerei für Holland gefaßt und begriff nicht die Begeisterung Alexanders des Großen für Indien. „In Holland mußten die Paradiesvögel entschieden schöner pfeifen und die Johannisbrotbäume noch viel, viel wilder wachsen!" Dieser Satz, den der junge Romandichter ahnungslos niedergeschrieben hatte, schlug wie Musik an sein Ohr und entschied über sein Schicksal. Namentlich schwelgte er in den Worten: „ — und die Johannisbrotbäume noch viel, viel wilder wachsen." Aufmerksam las er seine Niederschrift, und immer von neuem ragte dieser Satz aus seiner etwas bläßlichen Nachbarschaft heraus, wie eine Gebirgskette aus einer Flachlandebene, und sein Ohr genoß mit Innigkeit diesen so schlichten und eindringlichen Rhythmus: „— und die Johannisbrotbäume noch viel, viel wilder wachsen". Unmittelbar vorher hatte der Verfasser gegenüber seinen kleinen Helden eine gewisse Ironie nicht verbeißen können und bei dieser Gelegenheit den Scherz mit Alexander dem Großen vorgebracht. Mit andern Worten: er war nicht völlig und restlos in die Seele des Kindes hineingeschlüpft, sondern er hatte diese zehnjährigen Träume vom Standpunkt des Erwachsenen zwar

sehr liebevoll kritisiert, immer aber doch kritisiert. Gerade als er diese Ironie aufgab und sich ganz und gar in dieses Kind einfühlte, gelang ihm der Satz, der ihn beglückte. „In Holland mußten die Paradiesvögel entschieden schöner pfeifen und die Johannisbrotbäume noch viel, viel wilder wachsen.“ Diese Wortfolge wird eine gewisse historische Bedeutung beanspruchen dürfen, weil durch sie die Moderne, als sie wirkungslos zu verpuffen drohte, recht eigentlich gerettet wurde.

Holz war seiner bisherigen Versuche überdrüssig geworden und wollte festen Boden unter den Füßen haben. So legte er sich die Frage vor, warum gerade der eine kleine Satz so stark auf ihn wirkte, und an dieser Frage entwickelte er sich zum Theoretiker. Mit den schönen Worten der alten Ästhetik vermochte Holz nichts anzufangen, weil es ihm nicht auf Philosophie ankam, sondern auf eine praktische Erkenntnis zu praktischem Gebrauch. Außerdem, wenn die Philosophie überhaupt mitspielte, so war ihre Richtung durch seine leidenschaftliche Teilnahme für den sozialen Kampf von Anfang her festgelegt. Die Kunstwissenschaft sollte in seinem Sinn zu einem Teil der Soziologie werden, so gut wie die Nationalökonomie oder die Politik. Die Energie, mit der Holz diesen Gedanken aufgriff, kann ihm nur zu hoher Ehre angerechnet werden, weil er damit fest und sicher im tiefsten Strom der Entwicklung stand. Eine natürliche Welterklärung muß auch die Kunst ihrer phantastischen Mystik entkleiden, soweit es geht, und sie auf begreifbare Ursprünge von biologischer oder, wofür Holz sich entschied, soziologischer Art zurückzuführen versuchen. Dabei ist es ein schöner Beweis für seine Geistes-

klarheit, daß er jene durchaus falsche Wissenschaftlichkeit, die gerade die Schule Zolas für des Rätsels Lösung hielt, mit großer Entschiedenheit zurückwies.

Zola hatte das Kunstwerk als einen Naturausschnitt bezeichnet, der durch ein Temperament hindurch angeschaut würde — un coin de la nature vu à travers un tempérament — und diese Formel brummte dem grübelnden Arno Holz um die Ohren und durch den Schädel, als er sich über die Natur jenes geheimnisvollen Sätzchens klar werden wollte. Tempérament? Aber da stutzte er bereits, weil er gerade an jener Stelle seinem Temperament entsagt und sich in die Seele eines kleinen Knaben restlos eingefühlt hatte, während in den unmittelbar vorhergehenden Sätzen eben dieses vielberufene Temperament als muntere Laune mit viel geringerer Wirkung gespielt hatte. Holz verwarf demnach Zolas Erklärung, und darin lag freilich eine mittelbare Kritik der gewaltsamen romantisierenden Methode des Meisters, über die auch seine deutschen Nacheiferer noch nicht hinausgekommen waren. Der befreite Schüler bohrte aber noch viel tiefer und legte die Axt geradezu an die Wurzeln der Zolaschen Theorie. Dieser so hoch gefeierte Führer der naturalistischen Schule hatte seine physiologische Romantik mitsamt dem aufgebotenen Apparat der Vererbungstheorie durch den Hinweis auf die Naturwissenschaft und namentlich auf die Chemie rechtfertigen wollen. Wie der Chemiker im Laboratorium die verschiedenen Stoffe zu einem Experiment zusammentut, so wollte es Zola mit den Menschen und Schicksalen in seinen Romanen gehalten haben. Diese Unsinnigkeit des Schlagwortes vom roman expérimental

hat Arno Holz mit bündiger und vernichtender Logik nachgewiesen. Das Experiment des Chemikers geht in der Retorte vor sich, in der Realität, und man kann es kontrollieren und wiederholen. Das Experiment des Romandichters geht in seinem Gehirn vor und entzieht sich jeder Kontrolle und Wiederholung. Mit andern Worten, es ist überhaupt kein Experiment, und dieser Vergleich hinkt, wie nur jemals einer gehinkt hat. Wirklich, ein feines Ohr hätte aus dieser Deduktion viel mehr herausgehört: ein Knistern und Krachen, den Zusammenbruch eines Gebäudes und eines Zeitalters. Tatsächlich war damit der physiologischen Romantik aller Boden unter den Füßen weggezogen. Und sie hat sich, leider, dennoch auf lange hinaus behauptet, weil Zeitstimmungen stärker sind, als alle Deduktionen.

Holz wußte trotz alledem sehr gut, daß Zola als Romandichter einen großen Fortschritt bedeutete, und er gedachte ganz und gar nicht zur früheren schönen Kunst der Konvention zurückzukehren. Auch gelang es ihm endlich, nach mannigfach tastenden Versuchen, die theoretische Formel zu finden, die er suchte. Die Kunst hat die Tendenz, wieder Natur zu sein, und wird es nach Maßgabe ihrer Ausdrucksmittel. Je feiner und sicherer die Ausdrucksmittel der Kunst sich entwickelt haben, desto besser wird sie die Natur nachahmen können, obgleich sie von dieser Billionenmalbillionenfältigen immer nur ein schwacher Abglanz bleibt. So lautete die Formel von Arno Holz, und da das Mittel des Dichters das Wort ist, beschloß er mit der ihm eigentümlichen Energie, erst einmal das „Wortblut“ der deutschen Literatur gründlich

zu erneuern. Was er hörte, sah und empfand, wollte er mit der schärfsten Genauigkeit in Worten festhalten, so daß ihm kein flüchtigster Farbenton, kein vorüberhuschender Laut, nicht die leiseste Gefühlsschwingung entgehen durfte. So allein konnte er hoffen, jenen ersehnten schwachen Abglanz der billionenmalbillionenfältigen Natur zu erhaschen, und darin schien ihm alles Heil zu beruhen. Auch lag hier tatsächlich der Berührungspunkt mit Zola und mit der modernen Wissenschaft, und die Theorie des Ostpreußen gab den Tatbestand reiner und wahrer wieder, als die des Franzosen. Nicht die Romantik der Vererbung machte den tieferen Wert von Zolas Romanen aus, trotz aller wilden und taumelnden Farbenspiele, die der Meister ihr entlockte: sondern der in ihnen enthaltene ungeheure Tatsachenstoff des Lebens, wie er in dieser Weise noch nie so innig und so mikroskopisch von allen Sinnen verarbeitet worden war. Die Willenszucht des Naturforschers, der in gespannter Beobachtung und Fragestellung die unscheinbarsten Unfaßbarkeiten des unendlich Kleinen dem Mikroskop zu unterwerfen trachtet, war in der Tat endlich auch auf die Poeten übergegangen. Vor Zola waren Gustav Flaubert und die Gebrüder Goncourt schon auf diesem Weg im einzelnen viel weiter gekommen als er. Nur schwebte dieses Beginnen früher in der Luft und erschien lediglich als die Willkür und Eigentümlichkeit von ein paar großen Artisten. Zola aber verband diese neue Mikroskopie der Sinne mit den Traditionen Balzacs, indem er seine neugesehenen Menschen zugleich als Erzeugnisse ihrer sozialen Umgebung empfand. Marx hatte für die politische Psychologie die Klasse entdeckt, und Zola

sah alle Schattierungen und Nuancen der einzelnen Klassen und Berufe: er entdeckte das Milieu. Im Grunde hatte es schon Balzac entdeckt, aber es freilich noch nicht mit den mikroskopischen Sinnen und dem mikroskopischen Entzücken Zolas durchempfunden, und so war hier ein wirkliches und herrliches Neuland. Es wurde nur teilweise angebaut, eigentlich nur obenhin von einem vorüberrasenden Pflug gefurcht, weil Zolas unausrottbare Romantik, sein physiologischer Rausch und sein revolutionäres Epigonentum ihn immer wieder aus der stetigen Bahn herausschleuderten. Was an ihm sterblich war, oder, wenn für die Dauer bestimmt, von ganz individueller und absonderlicher Eigenart, das gerade hatte nach Deutschland hinübergewirkt, dort Schule gemacht, die Geister in einen Taumel versetzt und den Sturm und Drang in die Sackgasse geführt. Arno Holz warf das Temperament, mit dem Zola seine monumentalen Aufmachungen rechtfertigen wollte, rücksichtslos über Bord, und ebenso den roman expérimental, der als Stütze der physiologischen Romantik gedacht war, und bewahrte das soziale Milieu und die mikroskopische Empfindung, diese wahren und dauernden Errungenschaften des Zolaschen Naturalismus. Die bedeutsamen praktischen Erfolge, die Holz auf dieser Bahn erzielen sollte, machten ihm seine Theorie lieb und wert, und man muß von ihr sprechen, da Freunde wie Gegner einen dicken Staub der Diskussion darüber ausgebreitet haben.

Holz wollte die Kunst als einen Teil der Soziologie begreifen, und darauf wird kein ernsthafter Wissenschaftler verzichten dürfen. Auch tat er recht daran, sich nicht

viel mit der Selbstverständlichkeit aufzuhalten, daß zum künstlerischen Schaffen eine künstlerische Persönlichkeit gehört. Diese unleugbare Voraussetzung darf ohnehin nicht darüber hinwegtäuschen, wie sehr und wie tief die Persönlichkeit, auch die größte, in der Stoffwahl und im Erleben der Probleme von ihrem Jahrhundert und ihrem Kulturkreis bestimmt wird. Wozu also in einer Theorie vom Wesen der Kunst über die selbstverständliche künstlerische Persönlichkeit noch viele Worte verlieren? Praktisch wichtiger erscheint die Frage der jeweiligen Ausdrucksmittel, des Handwerkszeuges, das dem Künstler zu Gebote steht. Die größte Kraft hängt von ihren Mitteln ab, und damit verhält es sich in der Kunst wie sonst im Leben, und ihre Geschichte ist nicht zum wenigsten eine Geschichte ihrer Technik. Der Zusammenhang geht sogar in die Tiefe. Die verfeinerte Technik lockt bei dem Berufenen auch eine verfeinerte Empfindung heraus, so daß sie mehr sagen und zu sagen haben, als sonst wohl möglich wäre. Bis hierher war also Arno Holz sehr im Recht, und es sollte von der größten Bedeutung werden, daß er die Technik sublimierte. Aber was bedeutet in seinem Sinn die „Natur", die nach uralter Sitte aller künstlerischen Neuerer sein bevorzugtes Schlagwort wurde?

An sich war Holz viel zu sehr selbst ein bedeutender Stilkünstler, um nicht von vornherein gerade auch auf „Stil" auszugehen. Wenn er zur „natürlichen Sprache" zurückkehrte, so nur deshalb, weil ihm das öde und konventionelle Geklapper der epigonenhaft entarteten älteren Sprachformen gründlich auf die Nerven fiel. Mit vollem Recht hat Holz immer daran festgehalten, daß die leben=

dige Sprache des Tages, die die Worte nicht künstlich aufputzt und überwertet, in Wahrheit die heimlich künstlerische Sprache wäre, im Gegensatz zu dem sogenannten „artistischen" Idiom. Ein Stil, der von der Fülle und Feinheit der lebendigen Sprache so viel wie nur möglich in sich einsaugt, ist der schlechthin vollkommene Stil. Darum war es das denkbar größte Verdienst, gerade in einem Moment, als sich die Moderne gründlich in der Sackgasse verlaufen hatte, auf diesem Weg das künstlerische Wortblut zu erneuern und den Stil der Zukunft vorzubereiten. Aber Arno Holz hat selbst betont, daß früher oder später die Ausdrucksmittel versagen und zu erstarren beginnen. Dann pflegt jedoch eine Zwischenzeit einzutreten, die aus der Not eine Tugend macht, und sogar eine große Tugend. Die beginnende Versteinerung wird zu monumentalen und architektonischen Wirkungen ausgenutzt, die nunmehr mittelbar und angedeutet aussagen, was das unmittelbare Wort nicht mehr zu sagen vermag. Und dann beginnt auch die Berechtigung, die Worte zu überwerten und zu bronzieren — den Ausdruck Meer, wie Holz es formuliert, im Sinn von Amphitryte zu gebrauchen. Dann erst hat ein Stil alle seine Möglichkeiten erschöpft, indem er zugleich in seine Verfallsperiode einzutreten beginnt. Man nennt das einen „klassischen" Stil, der gleichsam der ideologische Überbau ist, den seine natürliche und lebendige Sprachunterlage aus sich hervortreibt. Wenn diese Grundlage sich wandelt, dann schwindet, genau wie auch im gesellschaftlichen Leben, der ideologische Überbau, aber nur sehr langsam und allmählich, es ist und bleibt ein langes Sterben, das oft genug

wundervolle letzte Herbstzeitlosen hinterläßt.*) Holz war viel zu energisch auf die Beschleunigung der Entwicklung hingelenkt, um diesen dialektischen Prozeß in seiner Theorie ausführlich zu würdigen und eingehend zu beschreiben. Vielleicht hat er auch im Eifer des ersten Kampfes zwischen dem natürlichen und künstlichen Stil absolute Gegensätze ohne jeden mittelbaren Zusammenhang gesehen. Aber offenbar ist es ihm, der mehr praktischer Artist war als Theoretiker, nur darauf angekommen, dem momentan notwendigen natürlichen Stil den Weg frei zu machen, und er hat dadurch seinen böswilligen oder auch ehrlichen Gegnern Anlaß zu mancherlei Angriffen und Mißverständnissen gegeben, die vielfach noch fortwirken.

Jedenfalls, der junge Dichter hatte sein Ziel gefunden und machte sich mit Energie an die Arbeit. Er begann einen neuen Roman, der „Illusionen" betitelt war, und er ließ es sich schwer und sauer genug damit werden, und sein künstlerisches Gewissen lag beständig auf der Lauer, um dem Autor ja keine konventionelle Sprachform durchgehen zu lassen. Wie Holz selbst diesen Zustand später einmal ausführlich geschildert hat: „Bei jedem Satz, den ich niederschrieb, gähnten um mich Abgründe, jede Wendung, die ich aus mir riß, schien mir ein Un-

---

*) Natürlich gilt auch von der Schranke der Individualität des Einzelnen, was von der Schranke eines Zeitalters gilt. Auch der persönliche Dichter kann nur ein bestimmtes Quantum der billionenmalbillionenfältigen natürlichen Sprache in sich aufnehmen, und auch bei ihm beginnt noch viel früher eine „Versteinerung", eine Stilisierung, die aber einen Vorzug und Gipfel bedeuten kann, wenn sie als naturgemäßer ideologischer Überbau aus seiner persönlich-lebendigen Sprachunterlage erwachsen ist.

geheuer, jedes Wort hatte die Niedertracht, in hundert Wendungen zu schillern, jede Silbe gab mir Probleme auf." Er war oft in so verzweifelter Stimmung, daß er sich, nach einem Ausdruck von Johannes Schlaf, am liebsten hätte aufhängen mögen. Schließlich verzichtete er darauf, der neuen Form auch gleich einen neuen Inhalt zu finden und konzentrierte seine Kraft zunächst einmal auf die Form allein. In dieser Lage wäre ihm nach seinem drastischen Bekenntnis selbst der ledernste Polizeibericht als Unterlage willkommen gewesen, um ihn zu stilisieren und die neue Form an ihm aufzuweisen. Mit allem, was in unbefangener Ahnungslosigkeit andre zu Papier gebracht hatten, war ihm eine Vorarbeit abgenommen, an die er sonst, bei seinem damaligen Seelenzustand, den besten Teil seiner Kraft verschwendet hätte. Immerhin war es ein glücklicher Zufall, daß nicht ein lederner Polizeibericht in seine Hände fiel, sondern das Romankapitel eines jungen Schriftstellers, der damals stark in der Gefahr schwebte, als Familienblattdichter sein Talent vor der Zeit zu verflachen. Johannes Schlaf ließ sich aber zum Segen für die deutsche Literatur überreden, und anstatt während der Universitätsferien zu seinen Familienangehörigen nach Magdeburg abzudampfen, hielt er es für klüger, nach Pankow bei Berlin hinauszupilgern und sich in Holzens kleiner „Bude" einzuquartieren. Mit frischem Humor hat später Holz jene Winteridylle geschildert, die mit sehr wenig Kleingeld und etwas mehr „Toback" durchlebt und ausgekostet wurde. Zuweilen überfiel sie in dieser schweigenden Einsamkeit die Melancholie des Winters, und auch der hungrige Magen knurrte hin und wieder recht

bedenklich. Aber aus den Zeilen des Berichts von Arno Holz über jene köstliche Zeit leuchtet eine Glücksempfindung hindurch, die mehr als alles andre für die schöpferische Begeisterung spricht, die damals diese beiden jungen Poeten bis in die Fingerspitzen erfüllte. Zunächst entstanden eine Reihe von Novellen, deren Veröffentlichung unter den beiden Sammelnamen „Papierene Passion" und „Papa Hamlet" erfolgte. Später erschien dann das Drama „Familie Selicke", und die Gesamtheit dieser Arbeiten wurde unter dem Titel „Neue Gleise" in einem gemeinsamen Band herausgegeben. Dieses Buch ist dadurch zum dokumentarischen Zeugnis einer ganzen Literaturperiode geworden, und über diesen Novellen und dem Drama liegt wirklich ein seltsamer Reiz und Hauch von erster Jugend, den man ohne Übertreibung mit frischem Tau auf der Wiese am frühen Morgen vergleichen darf. Auch hat die naturalistische Novelle in den „Neuen Gleisen" ihre schlechtweg klassische Form gefunden, und die „Familie Selicke" ist in ihrer Stilreinheit nachmals nur noch von den „Webern" übertroffen worden. Darum sind die „Neuen Gleise" ein Buch, das Dauer behaupten wird, wenn es auch gegenwärtig infolge der Mode und der momentanen Zeitstimmung in den Hintergrund getreten ist. Aber dieses typische und klassische Buch des Naturalismus sollte jeder in seiner Bibliothek stehen haben, der den Reiz genießen will, ein Kunstwerk zu besitzen, das zugleich den entwicklungsgeschichtlichen Umschwung einer Epoche bedeutet.

Als die naturalistischen Novellen der beiden Dichter dem literarischen Publikum auf den Tisch gelegt wurden, gab es auch im Kreise der damaligen Moderne eine all-

gemeine Verblüffung. Das bewirkte diese absonderliche Technik, die an gewisse Erscheinungen der modernen Malerei erinnert. Es gibt Bilder, die gleichsam nur aus lauter Punkten und Fleckenklecksen bestehen und dem Auge zunächst als ein völlig wüster Mischmasch erscheinen. Man muß eben den richtigen Standpunkt und Gesichtswinkel gewinnen: dann ordnet sich der Mischmasch zu einem lebendigen Bild, dann greifen diese Farbenkleckse ergänzend ineinander, dann offenbart sich ihre innere Logik. Auch hat der Beschauer bald erfahren, warum alles scheinbar nur hingekleckst und punktiert wurde, anstatt fein säuberlich gezeichnet oder mit breitem Pinselstrich gemalt zu werden. Dieser hingeschleuderten Farbe ist ihre intensive Glut geblieben, und nun flutet und wogt es vom Bild her mit suggestiver Kraft, verschmilzt sich und greift ineinander und erzeugt eine unerhörte Leuchtkraft, wenn nämlich der Verschmelzungsprozeß gelungen ist, wenn diese schier unendlich kleinen Farbenpunkte wirklich auch gegen einander abgetönt erscheinen. So sind auch die Novellen des „Papa Hamlet“ und der „Papierenen Passion“ aus lauter farbigen Mosaiken zusammengesetzt. Eine kurze und intensive kleine Szene taucht blitzschnell auf, bohrt sich mit ihrer Farbenenergie in unsre Netzhaut ein, mit ihrem Tonfall in unser Ohr; und schon dringen andre Szenen, Farben und Laute auf uns ein, und andre und immer wieder andre, und wer nicht den richtigen Standort gewinnt, mag nur ruhig die Augen und den Mund aufsperren und sich die Gewissensfrage vorlegen, ob er selbst verrückt geworden wäre oder die Herren Autoren. Aber es ist in dem bunten Gewimmel dieser Szenen ein logischer

Zusammenhang, und den mag der Leser selbst nach Kräften herausfinden, weil der Dichter die Sache sprechen läßt und gar nicht daran denkt, in undichterischer Manier erklärende Zwischenglieder einzuschieben. Diese intensiv glühenden Szenen lassen uns nicht los, bis ihr Rätsel gelöst ist, bis plötzlich der Schleier vor unsern Augen zerreißt. Dann aber sieht man das ganze Bild, und jede besondere Einzelheit gewinnt nun eine reizvolle und machtvoll gesteigerte Bedeutung. Oft wird selbst noch solch eine einzelne Szene in lauter kleinste und durcheinandergeschobene Partikelchen aufgelöst und aus diesen Elementen wieder aufgebaut. Im „Papa Hamlet", dieser Novelle und Tragödie vom bankerotten Schauspieler, wird einmal eine Abendgesellschaft geschildert, die im wüstesten Zigeunerstil der verlumpten Bohème verläuft. Der große Thienwiebel, der sich für einen vorzüglichen Hamletdarsteller hält und es vielleicht auch einmal war, hat nach langem Hungern wieder Geld. Oder vielmehr sein Stubennachbar hat es, ein Maler, dem es sein Künstlerstolz schließlich erlaubte, Firmenschilder zu malen, um nicht mit leerem Portemonnaie und leerem Magen in ein besseres Jenseits hinüberzuspazieren. Jedenfalls, der Maler verfügt über Geld und ist nun mit seinem reizenden Verhältnis, der kleinen Mieze, zum großen Thienwiebel gekommen, mit dessen Hilfe ein knuspriger Gänsebraten seinen Beruf, aufgegessen zu werden, erfüllen soll. An diesem Festmahl nimmt außerdem die „reizende Ophelia" teil, des großen Hamletdarstellers Gattin, und die Zimmervermieterin Frau Wachtel. In einem Korbwagen liegt im gleichen Zimmer der Sohn des Schauspielers, der kleine Fortinbras. Dieser fängt während des

opulenten Mahles mörderlich zu schreien an, worauf die gutmütige Mieze ihn auf die Arme nimmt und durch Biskuit und Küsse beruhigt. Darauf empfiehlt sich die Zimmervermieterin, während die reizende Ophelia, die sehr müde ist, auf einem Fußbänkchen neben dem Ofen einschläft. Die andern drei setzen sich zu einem Kartenspiel hin, aus dem nichts wird. Denn die kleine Mieze kokettiert mit dem Maler, während Fortinbras im Korbwagen ein neues Konzert beginnt. Sein großer und verlodderter Vater, der Hamletdarsteller, kommt darob reinweg aus dem Häuschen und drückt dem armen Geschöpfchen die Bettkissen auf das Gesicht, so daß es schier erstickt. Darüber ist die kleine Mieze mit Recht sehr empört. Sie schimpft den Papa Hamlet einen alten Pavian und verschwindet schleunigst mit ihrem Maler. „Hinaus!" brüllt der Schwergekränkte, aber er brüllt viel zu spät, da die beiden längst das Zimmer verlassen haben. Daß man ihn, den großen Thienwiebel, ohne sonderliche Ehrfurcht einen alten Pavian zu titulieren wagte, hat ihn um alle Besinnung gebracht, und er konnte nicht einmal rechtzeitig mit einem donnernden Hinaus zur Stelle sein. Man sieht, allzuviel hat sich an jenem Festabend nicht ereignet, wenigstens nicht den äußern Geschehnissen nach. Aber es spielten allerlei Farben und Lichter bunt durcheinander. Mieze zum Beispiel hat den jauchzenden und strampelnden Fortinbras auf dem Arm, der lächerliche Schauspieler deklamiert vor sich hin aus Hamlet, während der Maler, der kleine Ole, entzückt seine Mieze anstarrt, und dabei der reizenden Ophelia, die eigentlich Amalie heißt, auf den Fuß tritt, worüber er heftig errötet. Die sentimental heuchlerische Frau Wachtel

aber, die Zimmervermieterin, erzählt von einem verstorbenen Pflegetöchterchen und weint nach allen Regeln der Kunst in ein zu diesem Zweck bereit gehaltenes Taschentuch hinein. Und dann geht es wieder zum kleinen Fortinbras zurück:

„Seine Händchen hatten jetzt in die Höhe gegrapscht, die kleine Mieze ließ sich von ihm die Stirnlöckchen zausen.

„Nein, Dickchen! Nu sieh doch bloß! Nu sieh doch bloß!"

Der kleine Ole schneuzte sich. Er war wie mit Blut übergossen.

Jetzt hatte sich endlich auch Frau Wachtel über ihn gebückt. Das Taschentuch lag wieder sauber ausgefältet auf ihrem Schoß, sie kitzelte ihn wohlwollend unterm Kinn:

„Ach, mein Putteken! Ach, mein Mäuseken! Hab'n se dir so lange hungern lassen!"

Ihre Stimme zitterte, sie sah noch ganz verweint aus.

Amalie tunkte gerade ihre Sauce auf.

Der große Thienwiebel aber hatte sich nunmehr rücklings in seinen Stuhl zurückgelehnt und starrte jetzt, die Hände in den Hosentaschen, erhaben oben in die beiden Lichtkleckse, die die Lampen zitternd an die Decke malten.

Denn was ein armer Mann wie Hamlet ist . . . . Nichts mehr davon!"

Dieser kleine Auszug gibt eine sehr ungefähre Stichprobe, die lange nicht die Fülle von Farbentupfen und flackernden Nuancen erschöpft. Wie viel aber ist doch auch schon in diesem Ausschnitt gegeben: Bilder und Bilderchen, wie im Kaleidoskop! Bezeichnend genug für die Methode ist die Tatsache, daß nur zwei von diesen Bildern

in einem gewissen Zusammenhang stehen: Mieze hält den Kleinen im Arm und Frau Wachtel kitzelt ihn unter dem Kinn. Der kleine Ole aber, der errötet, Amalie, die in die Sauce tunkt, und Papa Hamlet, mit den Händen in den Hosentaschen und dem verzückten Blick an der Decke: da ist jeder für sich, keiner scheint um den andern bekümmert zu sein, während doch die Darstellung fortwährend hin- und herspringt, von einer Person zur andern eilt, als bestände dennoch ein geheimer Zusammenhang. Und gewiß, ein solcher besteht wirklich. Es ist das Fluidum der Festesstimmung, das alle diese Menschen wie in eine gemeinsame Luftschicht hüllt, aus der dann, wie seltsame Farbenpunkte, die einzelnen Personen, die einzelnen Charaktere hervortauchen: die gutmütige Mieze, der verliebte Maler, die apathische Mutter, der phantastische Vater, das jauchzende Kind. So wird der Zweck dieser eigenreichen Technik, intensives Leben in den schärfsten Einzelzügen zu geben und alles dennoch wie mit einer Luftschicht zu verhüllen, hier, wie überall sonst, vollkommen erreicht. Aber wie kamen die beiden Poeten zu diesem Stil, der doch wahrhaftig nicht an der Heerstraße lag?

Arno Holz, der Schöpfer der neuen Technik, war eine durchaus subjektive Natur, und zwar, um es noch schärfer zu umschreiben, eine Kampfnatur. Er reagierte leidenschaftlich, mit Spott und Sarkasmus oder mit unverhohlener Entrüstung, auf die Erscheinungen der Außenwelt, und sein „Buch der Zeit", mit dem er die Großstadtlyrik begründen wollte, stellte sich zugleich in den Dienst der sozialrevolutionären Bewegung. Daß es ihm dabei nicht

anders erging, als es damals eben allen Stürmern und Drängern ergehen mußte, daß es ihm nicht gelang, Ekstase und Exaktheit organisch ineinander zu verschlingen: dieser Mißerfolg hatte ihn nach neuen Wegen suchen lassen. Er predigte jetzt engen Anschluß an die Natur und wollte es auch nicht dulden, daß sich das Temperament, wie noch bei Zola, in unkünstlerischer und barbarischer Weise vordrängte. Aber ebensowenig wollte er sein Naturell unterdrücken und hätte es auch wohl nicht gekonnt. Darum mußte er ihm auf Umwegen eine gewisse Betätigung und einen Ausweg gewähren. In seiner Novelle „Der erste Schultag" führt er uns zuerst in das Klassenzimmer, in dem die armen Kinder zusammengepfercht dasitzen und vor dem Schultyrannen erstarren. Plötzlich stehen wir mitten auf dem Marktplatz und bewundern Ari-ben-Aribell, den größten Seiltänzer beider Welten, der seine Künste produziert. Gleich darauf sind wir wieder im Zimmer und erleben eine aufregende Szene. Kinder weinen oder werden geschlagen oder sind vor Angst und Müdigkeit stumpfsinnig geworden. Ebenso jäh und unvermittelt wird sofort wieder von Ari-ben-Aribell erzählt und gesungen, und wir können es diesen gequälten Kindern nachfühlen, wie viel lieber sie auf dem sonnigen Marktplatz dem vielbewährten Seilkünstler zujauchzen möchten, anstatt unter der Fuchtel des Rektors Borchert zu vergehen. Wir erleben es an uns selbst, wir empfinden diesen unerträglichen Kontrast, da wir kaum erst da draußen gewesen sind und nun wieder diese fürchterliche Luft des Schulzimmers atmen. Aus diesem Wirrwarr der Gefühle entwickelt sich ein Haß gegen die Schulbarbarei und eine Sehnsucht nach Freiheit, wie

sie mit einer solchen suggestiven Energie nicht durch die schönsten und donnerndsten Predigten und auch nicht durch Zolasche Massenbeschreibung zu erzielen wäre. Genau so, wenn es andre Gefühlstöne anzuschlagen gilt. Auch die Idylle, auch das Anmutsvolle und Innige und der Humor strömt in diesem Hin- und Herwogen der Stimmung langsam auf uns ein, so daß es kein Entrinnen mehr gibt. Das Temperament des Dichters lebt sich also voll aus und hat sich dennoch der Natur und exakten Beobachtung völlig angeschmiegt. Die intensive Glut aber, die nur die Folge eines intensiven Sehens mit modernen Naturforscheraugen war, entsprach in ihrer grellen und nervösen Energie gleichzeitig dem unruhigen Naturell des Poeten, der außerdem dadurch Gelegenheit erhielt, sich als der Farben- und Wortkünstler zu bewähren, der er war. Mit einem Wort, hier war im kleinen Umkreis der naturalistischen Novelle eine Aufgabe gelöst, die selbst Zola nicht bewältigt hatte. Die „exakte Reproduktion" der Wirklichkeit widerstritt nicht mehr dem revolutionären Temperament, und ein durch und durch subjektives Geschlecht hatte sich einen objektiven Stil geschaffen, ohne seine innerste Natur zu verleugnen. Der Naturalismus war nur die erste Form dieser neuen, aus psychischen Bedürfnissen herausgeborenen Technik, die sich nachmals der mannigfaltigsten Entwicklungen fähig erwies. Der Vater aber des neuen Stils und damit der modernen Literatur war Arno Holz.

Die neue Technik siegte sofort bei ihrem Erscheinen, weil hier das junge Geschlecht der Stürmer und Dränger sein besonderes Problem gelöst sah. Die schärfste Einzel-

beobachtung unterdrückte nicht mehr das Temperament, sondern steigerte seine intensiven Wirkungen, ohne daß man die Bescheidenheit der Natur zu vergewaltigen brauchte, wie Zola es tat. Darum schlug das Buch „Papa Hamlet" von Bjarne P. Holmsen — unter diesem norwegischen Pseudonym hatten Holz und Schlaf sich versteckt — förmlich wie eine Bombe ein, erweckte viel Begeisterung und richtete nicht geringe Verwirrung an. Die älteren Führer, der erste Jahrgang der literarischen Revolutionäre, fühlten ein starkes Unbehagen, und einer ihrer windigsten Mitläufer, der damals zeitweise etwas wie einen Namen hatte, ein Konrad Alberti, donnerte im offiziellen Revolutionsorgan, in der „Gesellschaft", daß gerade der Realismus allen Anlaß hätte, Bjarne P. Holmsen von sich abzuschütteln. Aber Michael Georg Conrad, obgleich er doch von Zola herkam, verstand besser, was diese neue Technik zu bedeuten hatte, und ein noch unbekannter junger Dichter, der bis dahin im widerspruchsvollen Wirrwarr der Sturm- und Drangperiode ratlos umhergeirrt war, fühlte sofort festen Boden unter den Füßen. Gerhart Hauptmann trat mit Holz und Schlaf in Verbindung, und später hat er sein eigentliches Erstlingswerk den beiden Autoren als „Dank für die entscheidende Anregung" gewidmet. Die naturalistische Flut stieg weiter, und das nächste Gebiet, das sie befruchten sollte, war das Drama. Hier beginnt das große historische und dichterische Verdienst von Johannes Schlaf.

Die höchst beweglichen Bilder und Ausschnitte, aus denen sich die naturalistischen Novellen des „Papa Hamlet" zusammensetzten, mußten geradezu das Bedürfnis

hervorrufen, sie immer noch mehr zu steigern und zu verlebendigen. Ein großer Teil ihrer Wirkung wurde schon durch den merkwürdig frappanten und naturgetreuen Dialog hervorgerufen, der jeden Kehllaut, jede verschluckte Silbe, die unendlich feine Mimik der Sprache mit einer bis dahin unerhörten Energie und Echtheit festzuhalten verstand. Der Wunsch, die Unmittelbarkeit der Situation immer noch mehr zu steigern, führte zu einer immer stärkeren Ausnutzung dieser neuen Dialogform, und eines schönen Tages entdeckte Johannes Schlaf, daß sich unter seiner Feder eine naturalistische Novelle nach und nach in lauter Dialoge auflöste, und die erzählenden Arabesken schrumpften immer mehr zusammen, bis sie zu rechtschaffenen Regiebemerkungen geworden waren. Das war die „Papierene Passion", dieser merkwürdige Zwitter, der jetzt an der Spitze der „Neuen Gleise" steht. Schlaf merkte etwas und rief Holz, um ihn auf das interessante Phänomen aufmerksam zu machen. Die beiden Freunde erkannten sofort, worum es sich hier handelte, und was sich vorbereitete. Schnell war ihr Entschluß gefaßt, den neuen Stil auf das Drama zu übertragen und so auch auf der Bühne eine Revolution hervorzurufen. Holz verabredete mit Schlaf einen gemeinsamen Plan, aber er selbst, mit seinem durchaus subjektiven Naturell, war zum Dramatiker nicht geboren, und ohne Schlaf wäre aus der Absicht nichts geworden. Dieser war es allein, der nach dem gemeinsam durchgesprochenen Plan die „Familie Selicke" geschaffen hat. Holz erkannte, daß sein hochbegabter Schüler die neue Technik vollkommen beherrschte, und es bedurfte nur an einigen unerheblichen Stellen des

ersten und dritten Aktes einer gemeinsamen Feile. Johannes Schlaf ist also der eigentliche Schöpfer der „Familie Selicke", wenn auch der mittelbare Anteil von Arno Holz gar nicht hoch genug veranschlagt werden kann. Der Entdecker der neuen Technik und hervorragende Artist war gewiß sehr viel weniger als Johannes Schlaf ein geborener Dramatiker. Aber ohne seine gewaltige und zwingende Anregung wäre die „Familie Selicke" niemals entstanden. Gleichzeitig veröffentlichte Hauptmann seinen dramatischen Erstling „Vor Sonnenaufgang", und beide Stücke wurden kurz nach einander vom Verein „Freie Bühne" zur Aufführung gebracht. Der Kampf der literarischen Richtungen, der sich an diesen Werken entzündete, erregte einen beträchtlichen Lärm und brachte nunmehr den weitesten Kreisen zum Bewußtsein, daß eine neue Zeit in der Literatur heraufgekommen war. Einige Jahre hernach veröffentlichte Johannes Schlaf sein Drama „Meister Oelze", und noch etwas später Gerhart Hauptmann „Die Weber", womit das naturalistische Drama seinen natürlichen Gipfel und Abschluß erreichte.

Gerhart Hauptmann war im Beginn seiner Laufbahn noch kein vollechter Naturalist. Die Technik und Beobachtungskunst hatte er von den beiden Dichtern des „Papa Hamlet" übernommen, und er handhabte dieses Werkzeug von Anfang an mit unerhörter Meisterschaft. Den natürlichen Dialog und das intensive und suggestive Bühnenbild brachte er mit der ihm eigentümlichen zusammengeballten Wucht heraus, die den Leser oder Hörer wie mit Eisenklammern anpackte und festhielt. Aber dieser

Form entsprach noch keineswegs ein neuer Inhalt, weil er noch immer zum Teil im Bann von Tolstoi und Zola stand. Er hatte eine kleinbürgerlich-revolutionäre Jugendperiode voll philanthropischer Ideale hinter sich und trug sich eine Zeit lang mit dem abenteuerlichen Gedanken, in Amerika eine soziale Musterkolonie zu begründen. Dieser Utopismus lag ihm damals noch im Blut, und so ging es in seinem Erstlingswerk durchaus nicht ohne sehr viel moralische Entrüstung und Gräuelanhäufung ab. Er schilderte eine reich gewordene Bauernfamilie, die im unmöglichsten Protzentum geradezu großartig glänzte und überdies auch noch vom Alkohol gründlich durchseucht war. Der Alkohol! Man merkt sofort, er soll der große Verderber sein, das Urübel der Gesellschaft, und man erkennt den utopistischen Weltverbesserer. Hier ist noch monumentale Aufdonnerung, wie bei Zola, und der Naturalismus von „Papa Hamlet" und „Familie Selicke" beherrscht durchaus noch nicht den innersten Herzschlag dieser Dichtung. Natürlich muß die abschreckende Wirkung des Alkohols mit möglichst grellen Farben dargestellt werden, und zu diesem Zweck hatte der bevorzugte Trunkenbold des Dramas, der alte Bauer, in der Besinnungslosigkeit seines Rausches sogar ein geschlechtliches Attentat auf die eigne Tochter zu versuchen. Helene aber hebt sich nach übelster Romansitte in der denkbar schroffsten Weise von ihrer Umgebung ab: der lichte Engel in der Hölle. Diese Gestalt wird durch diese brutale Antithese in eine fatal romanhafte Beleuchtung gerückt, die in seltsamster Weise mit der intimen und wahren Darstellung ihrer einzelnen Lebensäußerungen kontrastiert. Zum Glück

wird uns Helenens ältere Schwester nicht vor die Augen geführt, sondern es wird nur über sie geredet. Diese Dame hat vom Vater die Trunksucht geerbt, die auf ihr erstes Kind übergegangen ist, und mit dem zweiten, das hinter den Kulissen zur Welt kommt, ist es wahrscheinlich nicht besser bestellt. Der Vater dieser kleinen Kinder, der Schwiegersohn des Trunkenboldes und Gatte der Säuferin, ein ehemaliger utopistischer Schwärmer, hat sich allmählich zu einem kapitalistischen Streber von reinstem Wasser entwickelt. Dazu kommt dann noch eine protzenhafte Stiefmutter, die mit einem wüsten Lümmel, der die arme Helene heiraten soll, massiven Ehebruch betreibt, und wir haben die duftende Menagerie so ziemlich beisammen. In diesen Kreis tritt der Mediziner Alfred Loth, der den utopistischen Idealen seiner Studentenzeit treu geblieben ist. Selbstverständlich muß er der armen Helene als Erlöser erscheinen, und nicht minder selbstverständlich geht der Liebesbund in Stücke, so daß sich das unselige verzweifelnde Geschöpf in den Hirschfänger stürzt und verblutet. Und die Ursache dieser Katastrophe? Ach, da spielt das Mysterium der Vererbung glücklich hinein, da wird die Naturwissenschaft zu einem tragischen Fatum aufgeblasen. Loth, der sozialutopische Mediziner, der vermutlich die Rougon-Macquart gelesen hat, fürchtet für die Nachkommenschaft einer Frau, die aus einer Säuferfamilie stammt. Darum muß er gehen, und dieser Konflikt ist der Angelpunkt, um den das ganze Drama kreist. Das war wieder ganz die Manier Zolas, und es entsprach dem Geist der kleinbürgerlichen Revolutionäre, irgend eine spezialwissenschaftliche Einzelheit zu einem Welten-

schicksal emporzurecken. Bei Hauptmann wurde der Widerspruch dadurch noch gesteigert, daß er aus seinem Loth nicht etwa einen religiösen Schwärmer machte, sondern ihn nach durchaus lebensgetreuer Beobachtung als Doktrinär dargestellt hat. Er kritisierte aber damit, wenn auch vielleicht unbewußt, die ganze Handlungsweise des Mannes als eine Schrulle, und an einem solchen morschen Nagel kann kein tragisches Schicksal hängen. So ist das seltsame Werk zu keinem Organismus zusammengewachsen und wirkt lediglich durch seinen formalen Naturalismus, der die einzelnen Szenen und Bühnenbilder zu höchster Lebendigkeit gesteigert hat. Damals freilich machten gerade die Mängel des Werkes seinen Erfolg, weil es die Empfindungen einer ganzen Generation in sich zusammenballte. Diese Zolaisten, Utopisten, Moralisten und Antialkoholiker jubelten laut auf, als ein bedeutender Dichter ihre Ideale auf die Bühne brachte und dabei mit einer viel verfeinerteren Technik arbeitete und die bisherige Zwiespältigkeit völlig überwunden zu haben schien. Von einer wirklichen Überwindung konnte nicht die Rede sein, und der Widerspruch hatte sich nur gleichsam verinnerlicht und versteckt. Hauptmann freilich zeigte sich darin gerade als naturwüchsiger Dramatiker, daß er auf ein Kampfideal aus dem Geist des Zeitalters heraus nicht verzichten wollte, und diese Eigentümlichkeit begründete allerdings eine gewisse kulturelle Überlegenheit über seine Mitbewerber und ließ ihn von Anfang an in der Gunst des Publikums den Vorlauf gewinnen. Aber das Kampfideal selbst ist über die Dürftigkeit eines kleinbürgerlichen Altruismus niemals recht hinausgekommen, und es hat überdies lange ge-

dauert, bis es in sein Künstlertum restlos aufging. Vor dem Erscheinen der „Weber", das muß mit aller Schärfe ausgesprochen werden, war der eigentliche Vertreter des naturalistischen Dramas nicht Gerhart Hauptmann, sondern Johannes Schlaf.

Die Familie Selicke! Dieses Drama war damals sogar vielen Modernen zu starker Tabak, und nur mit Mühe ließ sich Otto Brahm, der Leiter der „Freien Bühne", zur Aufführung bestimmen. Dann aber versicherte kein Geringerer als der alte Theodor Fontane, daß hier wirkliches Neuland wäre, viel mehr als in „Vor Sonnenaufgang" und in Tolstois Bauerndrama „Macht der Finsternis". Das konservative Publikum verhielt sich fast noch ablehnender, als gegen den jungen Hauptmann, obgleich Holz und Schlaf doch nicht die Hälfte der „Natürlichkeiten" des jungen Schlesiers auf die Bühne brachten und sich in der dramatischen Handlung schlichter und inniger dem alltäglichen Leben anschmiegten. Aber die „Familie Selicke" sollte langweiliger sein, sehr viel langweiliger; denn es gab in ihr keine Hauptpersonen, und nicht dieser oder jener Einzelne war der „Held" des Dramas, obgleich es an einem Liebespaar nicht fehlte, sondern eben die Familie in ihrer Gesamtheit war die Person auf der Bühne. Diese neue Methode, dieses wirkliche und konsequent angebaute Neuland offenbarte den Ursprung des naturalistischen Dramas aus der naturalistischen Novelle. Wie früher im „Papa Hamlet" die Bilder, Stimmungen und Farben rastlos gewechselt hatten und scheinbar ohne Wahl und Plan durcheinander geflutet waren, so geschah es jetzt auch hier: die Darstellung sprang von einer Person auf

die andre hinüber und zeigte sich unerschöpflich in immer neuer Gruppierung der Familienglieder. Damit war von Anfang an das Schicksal der Familie Selicke als die Hauptsache gegeben, die Stimmung, die von ihr ausströmte, die Art oder Unart, die ihr Wesen machte, und endlich das Verhältnis der einzelnen Charaktere zu ihr als Gesamtheit. Kein Einzelner durfte hervortreten und das Zusammenspiel zerreißen, keiner seine Stimme so laut erheben, daß alle andern verstummten. Das aber bedeutete den endgültigen Tod der alten Theaterrhetorik, den Untergang der dröhnenden Jambensprache und die Beseitigung aller „schönen Stellen", die früher Selbstzweck gewesen waren. Es ist bezeichnend, daß der Naturalismus den Monologen, die ja auch schon Ibsen vielfach über Bord geworfen hatte, ein Ende mit Schrecken bereitete. Da spielte ja allerdings auch der Haß des modernen Wirklichkeitsmenschen gegen die Unnatur langer und wohllautender Selbstgespräche mit hinein, der Hohn ob dieser vielmißbrauchten „Eselsbrücke", die unbeholfenen Technikern allerdings oft die Mühe erspart hatte, sorgfältig zu motivieren. Aber der Naturalismus fand ein Hilfsmittel, mit dem spätere Dilettanten einen nicht minder groben Unfug angerichtet haben. Die stumme Szene, das stumme Spiel, also die Gruppe und das Bild, mußte den Monolog ersetzen. Oft standen sich zwei oder mehrere Personen in einer stummen Aktion gegenüber, und selbst der Einzelne war immer nur der Teil eines Bildes. In der „Familie Selicke" heißt es einmal in einer Regiebemerkung: „Toni, über ihre Arbeit gebückt, allein. Pause. Ab und zu seufzt sie. Fernes Glockengeläute, das eine Zeit lang während

des Folgenden fortdauert. — Es klopft an Wendts Tür. Toni zuckt leise zusammen.“ Diese stumme Szene enthält den Naturalismus in der Nußschale, und wir sehen, wie hier Toni keineswegs allein steht und spielt. Zum Beispiel auch die Weihnachtsglocken tönen in die Szene hinein und bilden einen wirkungsvollen Gegensatz zu den Seufzern der so tapferen Toni, die sich aus ihren unseligen Familienverhältnissen heraussehnt. Aber sie bezwingt sich und beugt sich über ihre Arbeit, bis es an Wendts Türe klopft, so daß sie zusammenzuckt; denn Wendt ist der Mann, den sie heimlich liebt. Wie man deutlich sieht, spielt diese stumme Szene ein ganzes Register von Stimmungen herunter, von denen Toni umwirbelt wird, und denen sie schier erliegt. Aber das Bild, der plastische Augenschein, ist hier durchaus die Hauptsache, und das musikalische Element, dieses hereinspielende Glockengeläut und das Klopfen an der Türe, hat lediglich die Aufgabe, die Bildstimmung gleichsam zu unterstreichen und noch mehr in das Bewußtsein zu heben. Toni selbst darf in keinem Fall lyrisch und monologisch werden, und mit ihr verhält auch der Dichter das Gefühl seiner starken Anteilnahme und zeichnet mit sicherer Hand das Resultat seiner exakten Beobachtung auf das Papier. Wieder erkennen wir, aus welcher Seelenstimmung die neue Technik geboren wurde: wieder soll ein starkes und subjektives Empfinden mit der Mikroskopie des Naturforscherblickes in Einklang stehen. Daraus ergab sich ganz von selbst das Zurückdrängen der Rhetorik als Selbstzweck und die Behandlung des musikalischen Elementes lediglich als einer Ergänzung der Bildstimmung. Nur begegnete diese neue Technik im Drama viel größeren

Hindernissen als in der Novelle. Im festen Gefüge der szenischen Handlung war ein irrlichtartiges Hin- und Herspringen, Aufleuchten und Verschwinden doch nicht so völlig in die Willkür oder auch in das Stilgefühl des Dichters gestellt, wie noch in „Papa Hamlet". Im Gegenteil, das subjektive Mitgefühl mußte sich immer mehr den Dingen unterordnen, immer passiver werden, sich ganz und gar verinnerlichen. Laut und lärmend, mit sehr viel Rhetorik, wie im achtzehnten Jahrhundert, hatte der Sturm und Drang eingesetzt, und das zwingende und gewaltige Schwergewicht der modernen Sachlichkeit hatte ihn immer mehr in eine entgegengesetzte, anschmiegsame und stille Gefühlswelt hineingedrängt. Da vermochte an einem gewissen Punkt das lyrisch-satirische starke Temperament eines Arno Holz nicht mehr mitzugehen, und auch in Gerhart Hauptmann sträubte sich der Kampfinstinkt des geborenen Dramatikers lange genug gegen diese letzte Konsequenz. Hier war eben Johannes Schlaf der rechte Mann am rechten Platz, weil sein großes Dichtertalent gerade aus seiner starken Fähigkeit der Einfühlung entsprang, aus seinem Vermögen, sich den Dingen mit sensitiver Hingabe anzuschmiegen, sich von ihnen aufsaugen zu lassen. Die Gefühlswelt der „Familie Selicke" konnte nur aus seinem Gemüt hervorströmen, diese gütige Gerechtigkeit, die anerkennt, daß von Natur wackere und liebenswerte Menschen durch die engen Verhältnisse förmlich gezwungen sind, sich gegen einander zu kehren und sich in seelischen Kämpfen aufzureiben. Darum bleibt auch das Liebesidyll in dieser Umgebung frei von falscher Sentimentalität und von romanhaftem Aufputz. Die auf-

reibende und auflösende Wirkung dieser Familienkämpfe ist mit energievoller Wahrhaftigkeit dargestellt, ohne jede Schönfärberei und auch ohne Zolaistische Aufdonnerung. Das Milieu aber herrscht auch hier, wie nur in irgend einem der Zolaschen Romane, ist auch hier der eigentliche Held. Jedoch es ist in dieser Dichtung kein phantastisches Symbol, sondern die schlichteste und natürlichste soziale Gemeinschaft, die es gibt, die Familie. Dieses erste naturalistische Drama ist eine dunkle Idylle voll verhaltenem Schluchzen, ohne daß der Reiz einer lebensvollen Kleinwelt verloren geht. Auch das soziale Mitgefühl und die Sozialkritik des Kleinbürgers ist noch nicht verstummt, wohl aber verinnerlicht und in eine schlichte und starke Anteilnahme umgesetzt.

Aber diese radikale Beseitigung des dramatischen Helden, diese stimmungsvolle Sachlichkeit behagte einem Publikum und einer Kritik nicht, die bisher keineswegs nur bei Shakespeare und Schiller, sondern sogar bei Blumenthal und Lindau „Persönlichkeiten" kennen gelernt und mitunter sogar bejubelt hatten. Darum war der nächste Vorwurf, der dem Naturalismus entgegengeschleudert wurde: er könnte keine großen Menschen gestalten, sondern lediglich Philister. Natürlich lag in der Plumpheit dieser Beschimpfung eine unverantwortliche Ungerechtigkeit. Selbst diese Familie Selicke, die nur einfache Menschen nach der Natur kopierte, hatte eine Fülle von Tapferkeit im Dulden offenbart, die in der Gestalt der Toni eine besonders anmutende Verkörperung fand. Aber allerdings erkannte das Publikum mit triebhafter Sicherheit das Problem des naturalistischen Dramas, das dahin lautete, ob in

dieser Welt der überanschmiegsamen Empfindsamkeit und völligen Unterordnung unter die Stimmung auch noch Raum für energievolle Tatnaturen wäre. Nicht etwa der philosophische Streit sollte entschieden werden, der sich um die Frage der sogenannten „großen Männer" drehte: ob diese die Geschichte machten, oder ob sie nur die Exponenten der historischen Massenkräfte wären. Die junge Generation, die ganz vom Sozialismus durchtränkt war, hatte diese Frage längst zugunsten der Gebundenheit auch der stärksten Individualitäten entschieden. Immerhin aber, es gab doch noch starke und tatgewaltige Naturen, wie das moderne Leben tagtäglich bewies, und der Naturalismus konnte nicht hoffen, seine Aufgabe erfüllt zu haben, wenn er nicht auch solche Persönlichkeiten zu gestalten und auf die Füße zu stellen verstand. Wie aber war das möglich, da er doch gleichsam Tag für Tag sensibler und empfindsamer geworden war? I want a hero, rief das Publikum, und Johannes Schlaf besaß die Kühnheit, diesem Wunsch entgegenzukommen. Ihr sollt ihn haben, dachte er und dichtete seinen „Meister Oelze".

Dieses stimmungsmächtige Nachtstück stellt einen Übermenschen aus dem Kleinbürgertum dar, der sich das Geheimnis eines begangenen Mordes um keinen Preis entreißen läßt. Er lebt in einem heimlichen Kampf mit seiner Stiefschwester Pauline, die sehr wohl ahnt, daß er nicht nur ihren Vater mit Gift vergeben, sondern außerdem auch sie selbst um ihr Vermögen betrogen hat. Meister Oelze ist ein schwerkranker Mann und durchaus nicht frei von den abergläubigen Anwandlungen und Gewissensängsten seines Standes. Pauline setzt hier mit Geschicklichkeit ein

und wühlt und bohrt mit Anspielungen, Prophezeiungen und Gespenstergeschichten, die dem heimlichen Mörder auf dem Sterbebett alle Sinne verwirren. Aber die Liebe zu seinem Sohn Emil, der den ungerechten Mammon erben soll, hält ihn dennoch aufrecht, so daß ihm auch in den letzten fürchterlichen Stunden kein Geständnis entschlüpft. Dieser verdeckte Kampf des Sterbenden mit seiner heimtückischen und scheinbar so liebevollen Stiefschwester ist mit einer zwingenden und umwühlenden Stimmungsgewalt dargestellt, die wohl das Höchste bezeichnet, was dem Naturalismus auf diesem Gebiet gelungen ist. Den letzten Akt des Meister Oelze hat auch Hauptmann nie übertroffen. Aber der „Held", den sich das Publikum ersehnte, sah freilich anders aus als dieser kleinbürgerliche Verbrecher, den Johannes Schlaf so prachtvoll auf die Füße stellte. Meister Oelze war allerdings eine große Erscheinung, wie sie nicht alle Tage über die Bretter der Bühne schreitet. Nur konnte er seine Größe nicht in weitausgreifender Handlung offenbaren, sondern allein in seinem unerschütterlichen Widerstand gegen einen zermalmenden seelischen Druck. Die fest und schweigsam aufeinandergepreßten Lippen: in diesem Symbol offenbart sich Meister Oelzes Größe, und es ist und bleibt also auch hier ein duldendes Heldentum im größten Stil. Eine andre Wendung war dem Naturalismus nicht möglich, und er verlor um diesen Preis doch vieles, was in der „Familie Selicke" noch festgehalten war. Ob eine Familie, diese soziale Gemeinschaft, von innen heraus auseinandergesprengt wird, kann noch von einem allgemeineren Interesse sein, kann an Gesellschaftskritik wenigstens

streifen. Der „Fall Oelze“ würde aber für die Allgemeinheit nur die Bedeutung einer kriminalistischen Sensation haben, und wenn er durch die Art, wie der Dichter ihn ansieht, eine wahrhaft berückende Physiognomie erhält, so bleibt er dennoch ein Einzelfall oder, ästhetisch ausgedrückt, eine Novelle. Der dramatische Dialog ist hier nur eine Form, die novellistische Erzählung bis zur höchsten unmittelbaren Anschaulichkeit heraufzutreiben, ohne ihren inneren Gehalt zu verändern. Der einzelne Held, das offenbarte sich hier ganz deutlich, war im naturalistischen Drama gar nicht möglich, sondern nur in der dialogisierten naturalistischen Novelle. Auch sonst lassen sich gegen den „Meister Oelze“ mancherlei Bedenken erheben. Die gruseligen Altweibermärchen und Gespenstergeschichten widersprechen an sich nicht der Lebenswahrheit und dieser Umgebung. Aber der energische und scharfe naturalistische Stil, dieses Erzeugnis eines elektrisch hellen naturwissenschaftlichen Zeitalters, sträubt sich doch gar sehr gegen solche atavistische Vorstellungsreihen, und man hat das Gefühl, daß Menschen, die an solchem uralten Aberglauben zäh festhalten, auch in einer älteren und dumpferen Sprache reden müßten. Und wieder die alte, stumpfe und wahnsinnig gewordene Großmutter zeigt einen Rückfall in Zolaistische Romantik, die freilich auch vieles von Zolas mythenbildender Kraft in sich enthält. Dennoch aber: der gewaltige Stimmungsakkord trägt das Drama so hoch empor, daß es ruhig als zweiter Gipfel neben den „Webern“ bestehen kann, und der Theaterdirektor Otto Brahm, der dem „Meister Oelze“ den Weg zur Bühne versperrte, hat sich damit selbst einen Schandpfahl in der deutschen Literatur

errichtet, und seine Verdienste um Hauptmann können ihn nicht mehr reinwaschen. Überhaupt ist es der spezifische Skandal des letzten Jahrzehntes der deutschen Literatur, daß die Theaterdirektoren die „Familie Selicke" und den „Meister Oelze" von der Bühne fernhielten, anstatt, wie es ihre Pflicht gewesen wäre, Publikum und Schauspieler mit unermüdlicher Geduld zu diesen Werken zu erziehen.

Es ist Schlaf später nicht mehr gelungen, die Höhe des „Meister Oelze" zu erreichen. Die Konsequenz des Naturalismus führte immer weiter in die Sensibilität, Verinnerlichung und Stimmungskunst hinein, und Schlaf selbst folgte da nur einem geheimen Zug seiner Natur. Diesen seinen persönlichen Entwicklungsgang, der ja, wie die Entwicklung des Naturalismus selbst, in der Zeit lag, hielt er irrtümlicherweise für die Grundtendenz der Moderne überhaupt, und so übersah er wohl, daß er mit seinen beiden späteren Dramen noch viel mehr lyrischer Novellist geworden war als schon im „Meister Oelze". Seine „Gertrud" und seine „Feindlichen" fühlen sich gar nicht wohl in ihrer naturalistisch-dramatischen Haut, und namentlich die „Feindlichen" weisen schon ganz deutlich auf das symbolistische Drama Maeterlincks. Es ist aller Achtung wert, daß Johannes Schlaf diesen Weg nicht gehen wollte. Aber dann blieb ihm eben nur die novellistische Form, und gerade diese beiden späteren Dramen beweisen allein schon durch ihre Existenz, daß die Sensibilität des Naturalismus in ihrem weiteren Fortgang die eben geschaffene dramatische Form wieder zerstören mußte. Nur wer gemäß seinem Talent und seiner natürlichen Anlage so eine letzte Sensibilität nicht mitzumachen vermochte,

konnte hoffen, dem engeren Gebiet des naturalistischen Dramas noch mancherlei abzugewinnen. Arno Holz, der sieben Jahre nach der „Familie Selicke“ und dem „Papa Hamlet“ wieder an die Öffentlichkeit trat, wäre wohl in der Tat der Mann gewesen, die noch fehlende naturalistische Komödie zu schaffen. Mit seinen „Sozialaristokraten“ hat er in Rücksicht auf das Milieu einfach einen Meistergriff getan. Er nahm jene kleinbürgerlichen Revolutionäre und Weltverbesserer, Vegetarianer und Edelanarchisten auf das Korn, die sich einbildeten, die große soziale Bewegung mit ihren wunderlichen Schrullen meistern zu können, und die ganz einfach die groteske-komische Kehrseite der Moderne bedeuteten. Aber Arno Holz begriff diese Menschen nicht aus der inneren Notwendigkeit ihrer sozialen Lage, weil er vielleicht selbst noch unbewußt zu diesem Kreis gehörte oder weil sein subjektives Naturell ihm jede dramatische Sachlichkeit unmöglich machte. Hier gerade zeigte sich, daß der Stil der Novellen in den „Neuen Gleisen“ für das Drama doch noch zu grobkörnig und absichtlich war. Holz stand diesem ganzen Kreis nicht mit der Überlegenheit des Humoristen, sondern mit der Erbitterung des Satirikers gegenüber. Bruno Wille, John Henry Mackay und Stanislaus Przbyrzewski, Männer von einer unzweifelhaften Begabung und Eigenart, trotz aller Komik ihrer Utopien, wurden in den „Sozialaristokraten“ einfach zu Trotteln und Idioten herabgedrückt, über deren groteskes Gebaren wir allerdings gelegentlich lachen. Aber im Grunde hat dieser Mischmasch von Borniertheiten uns nichts zu sagen. Auch hatte damals die Literatur schon ganz andere Wege eingeschlagen, und

die Episode des naturalistischen Dramas kehrte nicht mehr wieder.

Die Bewegung verlief aber nicht, bevor sie alle Gebiete der Literatur befruchtet hatte. Am wenigsten wurde, wunderlicher- und doch selbstverständlicherweise, zunächst die Lyrik betroffen. Die Sensibilität des Lyrikers mußte naturgemäß mehr nach der inneren Welt gerichtet sein, und je mehr die neue Gefühlsverfeinerung anhielt, desto entschiedener war es ausgeschlossen, daß sich die Lyrik mit Wucht auf die bunte Welt der äußeren Erscheinung werfen würde. In jedem Fall kam durch den Naturalismus eine rühmenswerte Empfindlichkeit gegen verbrauchten Wortabklatsch auf, ein willensstarkes Streben, die Sprache auch im Gedicht zu versinnlichen und zu verlebendigen. Außerdem wurde durch die neue Flut ein Dichter hochgetragen, der schon lange ganz für sich allein den Weg zu einem durchaus persönlichen lyrischen Naturalismus gefunden hatte. Detlev von Liliencron, der kecke und große Holsteiner, könnte noch am leidlichsten den Stürmern und Drängern, die den Naturalisten vorhergingen, zugewiesen werden. In Wahrheit war er eine viel zu naive Natur, um ein bewußter Revolutionär zu sein. Er sah die Dinge einfach mit ganz unbefangenen, ganz burschikosen und verwunderten Kinder- oder auch Jägeraugen an, wie man es nun eben nennen will. Wenn er in einer Landschaft einen zerrissenen Stiefel erblickte, so fesselte ihn dieses Schusterprodukt gar nicht weniger als die Landschaft selbst, so wurde es für ihn eben zu einem Teil dieser Landschaft. Er sah ungeheuer viel, und auch alle seine andern Sinne waren von einer echt jägermäßigen

Schärfe. Aber sie hatten sich dem Auge unterzuordnen, und so wurde alles, was er geschaffen hat, zu einem plastischen Weltausschnitt voll frischer und herrlicher Waldstimmung, die aber, wie bei den Naturalisten, vom Rhythmus nur eben unterstrichen und nicht überflutet wurde. Freilich hatte Liliencron in seiner Unbekümmertheit keineswegs einen „Stil". Ihm genügte, wenn seine Verszeilen von der Wucht und Anschaulichkeit des sinnlichen Lebens bis zum Zerspringen überquollen. Auf eine straffe Formung des einzelnen Gedichtes, auf eine innere Gesetzmäßigkeit des Kunstorganismus, auf ein Ausscheiden überflüssiger Elemente kam es ihm wenig an. Neben festgefugten gewaltigen Meisterwerken fand sich eine Fülle von Gedichten, die mit der größten Naivetät in lauter wunderschöne Einzelheiten zersprangen. Liliencrons so ganz persönliche Art konnte nicht stilbildend wirken, und die Lyrik wurde vom Naturalismus wohl umspült und auch da und dort befruchtet, aber zunächst nicht tiefer beeinflußt.

Ganz anders ging es mit der Erzählung, die sich immer mehr vom Typus des Zolaschen Romans entfernte. Anstatt der physiologischen kam eine pantheistische Romantik von sehr besonderer Art empor, die den Roman von Grund aus verwandelte. Eine Eisenbahn, eine Maschine sollte nicht mehr zur Monumentalität aufgemacht werden, sondern die Dinge sollten so schlicht und einfach bleiben, wie sie waren. Aber die ihnen gemäße Stimmung und der Zusammenhang dieser einzelnen Stimmungen, wie er schon im naturalistischen Drama hervorgetreten war, wurde im Roman mit noch viel leidenschaftlicherer Innigkeit entwickelt. Der Dichter überschaute seine Welt nicht

mehr aus der Vogelschau, sondern er stand selbst mitten im Getümmel und Gewimmel, trat an jede Einzelerscheinung ganz nah heran und ließ sich von ihr gleichsam überwältigen. Die Folge war, daß die Dinge dem Dichter, die Stimmung den Dingen und das Gesamtgefühl des Lebens dem Einzelroman über den Kopf wuchs. Eine Erzählung wurde nicht mehr nach ihrer besseren oder geringeren Charakterisierungskunst beurteilt, sondern hauptsächlich danach, ob ihr Stimmungsgewalt entströmte und ob die Einzeldarstellung rings herum vom Gefühl des Gesamtlebens umflutet war. Die anschmiegsame Einfühlungstechnik erreichte in diesen Romanen ihre Vollendung und wurde bereits als eine Gefahr empfunden. Die Dichter fühlten, wie sie immer mehr die Sklaven ihrer Stimmung und ihrer Nerven wurden. Sie hielten sich selbst für kranke Verfallsnaturen, und damals kam das unsinnige Schlagwort von der „Decadence" auf, das schon Nietzsche gegen Wagner auszuspielen versuchte, und die schier überwundene naturwissenschaftliche Romantik aus der Frühzeit der Moderne kehrte in verfeinerter Form wieder zurück. Tatsächlich lag hier nur die Armut des Reichtums vor, und es bedurfte keiner mystischen Theorie, um die Ursache des sonderbaren Seelenzustandes herauszufinden. Die mikroskopisch scharfen Augen und das hochverfeinerte Gefühlsleben der Naturalisten hatte den jungen Dichtern eine schier unendliche Fülle von Nuancen erschlossen, die sich nicht so leicht in einen einheitlichen Stil zwingen ließen, als es früheren Generationen bei ihrem geringeren Vorrat möglich gewesen war. Man verlor sich in der Fülle, man ertrank im Rausch, man fühlte sich krank, willensschwach

und wie gelähmt, weil an die organisatorischen Kräfte des Willens plötzlich die ungeheuersten Anforderungen gestellt wurden. In diesem Wirbel, der den jungen Leuten unerklärlich schien, kam wieder der Rassenunfug auf: man spielte von neuem mit unverdauter Physiologie und wollte von irgend welchen Voreltern zwiespältige Instinkte geerbt haben. Außerdem aber galt es, der Sache dadurch beizukommen, daß man aus der Not eine Tugend machte. Der passive Held des naturalistischen Dramas wurde in den neuen Romanen zu einem Helden der Willenlosigkeit, dessen Haupteigenschaft die mimosenhafte Empfänglichkeit für Stimmungsschwingungen war. Das hochbedeutende Vorbild dieser ganzen Gattung kam aus dem Ausland, aus dem skandinavischen Norden. Der Däne Jens Peter Jacobsen gab in seinem „Niels Lhyne" den Typus des neuen und verfeinerten naturalistischen Romans. Diese Erzählung schwillt und zerspringt geradezu vor der Fülle der in ihr enthaltenen modernen Poesie. Jede Seite strömt über von einem wahrhaft betäubenden Stimmungsduft, und jede Zeile hat Sonne und Farbe in sich eingesogen, wie ein funkelnder Tautropfen. Der Held aber, Niels Lhyne, geht buchstäblich an diesem überreichen Leben zugrunde, das er nicht zu bewältigen vermag. Er ist ein zu moderner Mensch, um in irgend einer positiven Religion Trost zu finden, und er weist noch auf dem Sterbebett die Tröstungen des Christentums mit mutiger Entschlossenheit zurück, wie auch der Dichter selbst aus seiner antichristlichen Gesinnung kein Hehl macht. Aber dennoch ist er weit entfernt davon, am modernen Leben Freude zu empfinden, und ein furchtbar verhaltener Pessimismus

klingt aus den Blättern des „Niels Lyhne" heraus. Zunächst freilich wurden Jacobsen und die in seine Fußstapfen traten in Deutschland hauptsächlich wegen ihrer wunderherrlichen Dichterqualitäten beachtet. Die moderne deutsche Erzählung, die bis dahin meistens von Frankreich und ein wenig auch von Rußland beeinflußt worden war, ließ sich nunmehr von Skandinavien in die Schule nehmen. Diese neue pantheistisch-monistische Stimmung, in die sich der Naturalismus in folgerichtiger Entwicklung langsam verwandelt hatte, diese grenzenlose und mit völliger Selbstpreisgebung verbundene Hingabe an die Natur trieb zunächst eine Fülle von neuen poetischen Blüten hervor, die Johannes Schlaf in seinem Büchlein „In Dingsda" zum schönsten Strauß zusammenband. Aber zugleich war damit die bisherige einfache und massive Weltanschauung des Naturalismus an einem Punkt angelangt, der die bedenklichsten und letzten Probleme vor die Seele rückte. Jacobsen hatte seinen Helden vor der Übergewalt der Natur vergehen lassen, und es erhob sich die Frage: hat denn die menschliche Individualität gar keinen Wert gegenüber dem Universum? Ist es ein Ziel, aufs innigste zu wünschen oder aufs innigste zu verabscheuen, daß der Einzelmensch zum Atom herabgedrückt wird? Solche Fragen führten einen vollkommenen Szenenwechsel herbei, und man stand nicht mehr der sozialen Frage sondern dem Welträtsel gegenüber. Der Naturalismus verwandelte sich in Neu-Romantik, Zola wurde abgelöst durch Maeterlinck.

Impressionismus und Neu-Romantik I.

Kulturpolitik.

Um die zweite Hälfte der neunziger Jahre schien das deutsche radikale Bürgertum einen Aufschwung nehmen und ernsthaftere politische Parteibildungen aus sich heraus erzeugen zu wollen. Dabei ergab sich der merkwürdige Umstand, daß gerade jene jungen politischen Intelligenzen, die durch die moderne Literatur hindurchgegangen waren, am stärksten zu den sonderbaren Sektenbildungen hinneigten, die damals mit großem Geräusch die politische Reichsbühne betraten. Der revolutionäre Putschismus ohne entwicklungsgeschichtliche Wesensstruktur, der in der Literatur respektable Leistungen aufwies, witterte nun auch in der Politik etwas wie Morgenluft. Anderseits offenbarten die Führer der neuen Richtung eine unzweifelhafte modern-ästhetische Anlage, ein starkes Interesse für Literatur und Kunst. Oft genug übertraf der Schriftsteller und Kunstkritiker den Politiker um ein Beträchtliches. Die farbenleuchtenden und energisch klaren Reisebriefe eines Friedrich Naumann oder Paul Rohrbach dürften die nationalsoziale Partei weit überdauern, und diese beiden hervorragenden Schriftsteller werden ganz gewiß auch noch

in späteren Zeiten genannt werden, nur freilich schwerlich, wenn von bedeutsamen deutschen Politikern der Vergangenheit gesprochen wird. Auch die Bodenreformer, deren geistvollster Vertreter in Deutschland Franz Oppenheimer ist, zeigten sich stark von ästhetischen Anregungen befruchtet, obwohl immerhin bei ihnen der eigentliche Politiker viel stärker durchschlug. Sollte aber ihr Ideal verwirklicht werden, dann würde die Entwicklung sofort darüber hinaus in den sozialdemokratischen Zukunftsstaat einmünden. Es hätte also genügt, die Bodenreform als einen einzelnen Bestandteil, als ein Nebenher des sozialdemokratischen Programms zu formulieren, anstatt sie zum Embryo einer neuen Parteibildung zu machen. Da spielte doch wohl noch etwas anderes hinein, und vielleicht war es die Ästhetik. Dafür spricht auch die Tatsache, daß die merkwürdige zionistische Bewegung in ihrer westeuropäischen Form von einem ästhetisierenden Literaten in Fluß gebracht wurde, von dem Feuilletonredakteur der Wiener „Neuen Freien Presse". So weit die Bewegung zur Wiederherstellung eines jüdischen Staates westeuropäische Intelligenzen ergriff, die nicht zur jüdischen Orthodoxie gehörten, so weit war es eine Folge des Einflusses der modernen Literatur, und die ästhetischen Impulse erwiesen sich beträchtlich stärker als die rein politischen. Am bedeutsamsten aber muß es erscheinen, daß sich von allen diesen Sonder- und Sektenströmungen nur eine bis zum heutigen Tag behauptet hat. Die Frauenbewegung gehört eben mindestens so sehr der Kultur und Ästhetik an, wie der Politik, und die Befreiung der Frau ist nicht nur als eine politische, sondern vor allem als geistige Befreiung

gedacht. Der weibliche Geist soll in Kunst und Wissenschaft nach besten Kräften Kulturwerke mitschaffen helfen, und so wurde und wird ein genügender Spielraum für seine Entfaltung verlangt. Man kann sagen, das kulturelle und ästhetische Interesse überwog in dieser Bewegung von Anfang, und die Politik war nur ein notwendiges Hilfsmittel oder auch ein notwendiges Übel. Die andern ästhetisch-politischen Sekten mußten sich bald verlaufen, während die Frauenbewegung fröhlich weiter gedieh.

Damals trat auch in der Geschichtsschreibung ein plötzlicher und jäher Umschwung ein, der dem Schein nach dem Marxismus, in Wirklichkeit der modernen Literatur zu verdanken war. Karl Lamprecht, der Leipziger Professor, wurde von seinen Gegnern, den Historikern aus der Schule Leopold Rankes, mit großer Erbitterung beschuldigt, daß er dem ökonomischen Materialismus Tor und Tür in die Geschichtswissenschaft geöffnet hätte. Lamprecht hatte nun allerdings von Karl Marx und vom Sozialismus gelernt, sein Auge für die ökonomischen Grundlagen der geschichtlichen Entwicklung zu schärfen und die Wirksamkeit der sogenannten großen Männer auf ihr leidlich richtiges Maß zurückzuführen. Aber dennoch und leider hatten seine Gegner unrecht. Der Psychologe, der von der modernen Literatur, und der Ästhetiker, der von der Kunstwissenschaft herkam, stellten dem ökonomischen Historiker bald genug ein Bein, so daß er nur stolpernd vorwärts schritt. Lamprechts „Deutsche Gedichte" entlehnt ihre Fachausdrücke der Kunstwissenschaft oder dem Seelenzustand der modernen Literatur, und sein Werk, trotz sehr bedeutender ökonomischer Partien, ist doch vor allem eine

Fundgrube für den ästhetischen Feinschmecker, der „Volksseele“ in künstlerischer Verarbeitung genießen mag. In einem großartigeren Stil hatte früher schon Jakob Burckhardt, der Historiker der Renaissance, ein solches psychologisches Kunstwerk geliefert, und er verhielt sich zu Lamprecht wie etwa Balzac zu Zola. Der jüngere Historiker lehnte sich, wie der jüngere Romancier, an die moderne Naturwissenschaft und Soziologie an und verdankte diesen Disziplinen den schärferen mikroskopischen Blick, eben die Naturforscheraugen. Sonst aber hatte Lamprecht noch mehr Unglück wie Zola, wenn er innerhalb seines Gebietes mit „Naturgesetzen“ arbeiten wollte. Nicht einmal den von Marx entdeckten Klassenkampf, dieses unerschütterliche Fundament aller wissenschaftlichen Geschichtsforschung, hat Lamprecht zum Grund- und Eckstein seiner Darstellung gemacht. Ihn fesselte eben hauptsächlich die Stimmungsatmosphäre des Zeitalters, der Duft und die Farbe des Zuständlichen, die seelische Wirkung der geistig-zeitlichen Umwelt. Immerhin war in ihm der Historiker von annähernd gleicher Stärke wie der Ästhetiker, während sein Nebenbuhler, Professor Kurt Breysig, alle historischen Qualitäten gründlich eingebüßt hat. Gerade Breysig wollte die Ästhetik und Poesie aus der Geschichte ganz verweisen und wirkliche wissenschaftliche „Gesetze“ in strenger Begriffssystematik entwickeln. Aber auch er ließ den Marxistischen Klassenkampf sacht unter den Tisch fallen und übertrieb dafür in ungeheuerlichster Weise den Irrtum eines großen Mannes, indem er den Gegensatz zwischen Persönlichkeit und Masse zum Angelpunkt der Weltgeschichte machte: ein Gegensatz, wie er in diesen Dimen-

sionen niemals existiert hat, und auf den nur ein Schüler Nietzsches verfallen konnte. Wie gründlich und glorreich Breysig es verstanden hat, allen historischen Boden unter den Füßen zu verlieren, dafür bietet seine Behandlung der Dreieinigkeitslehre bei Gelegenheit der Entstehung des Christentums einen geradezu drolligen Beleg. Wir hören nichts von dem Klassenkampf innerhalb der Kirche zur Zeit Konstantins des Großen. Wir erfahren nichts davon, daß der Presbyter Arius das alte demokratische Gemeindechristentum gegenüber den Bischöfen vertrat, deren Dreieinigkeitslehre lediglich besagte: wir, die Bischöfe, bilden den heiligen Geist der Kirche, und wir sind nicht nur die Statthalter Christi, sondern auch die Statthalter Gottes auf Erden. Diese politisch-soziale Gesamtlage in jener entscheidenden Zeit ist von dem Historiker Breysig einfach nicht gesehen worden, während der Ästhetiker an der begrifflichen Fassung des Dogmas literarische Kritik übt und dabei die feinsten Bemerkungen über griechische Philosophie und jüdischen Rationalismus einfließen läßt. Breysig berichtet über jenes Ereignis als Romantiker, nicht als Historiker, und so geht es bei ihm überall. Die kritisch-ästhetische Darstellung der literarischen Strömungen — und in dieser Weltgeschichte wird alles zur Literatur — macht den Hauptwert seines Werkes aus, und seine „strengen" Begriffe durchgeistigen und durchkneten den spröden historischen Stoff so lange, bis er ganz und gar nicht etwa Wissenschaft, sondern Poesie und moderne Mythologie geworden ist. Jawohl, und das muß noch ganz besonders betont werden: moderne Mythologie. Breysig ist ein Ästhetiker, der von Nietzsche gelernt hat, und der sich und andern gern beweisen möchte,

daß er ein Historiker wäre. Lamprecht ist in Wahrheit Historiker und auch wohl Politiker, aber der Ästhetiker überwiegt auch bei ihm. Endlich wäre in dieser Reihe noch S. Lublinski zu nennen, der sich jetzt das Vergnügen macht, an sich selbst und seinen teilweisen Vorbildern Kritik zu üben. Meine „Literatur und Gesellschaft" stammt tatsächlich aus jenem Jahrzehnt, wenn sie auch erst zur Zeit der Jahrhundertwende erschienen ist. Ich hatte den Vorteil, daß die Natur meiner Aufgabe von vornherein nicht auf eine strenge Soziologie ausging, als vielmehr auf sozialpsychologische Literaturgeschichte. Da konnten und durften sich Ästhetik, Soziologie und Politik miteinander verschmelzen, wenn es immerhin auch ein Übelstand war, daß ich damals vom Klassenkampf noch nichts wissen wollte. Der Literat verkürzte doch wohl den Anteil des Historikers, wie ich auch gleichzeitig einer jener damals aktuellen politisch-ästhetischen Sektenströmungen meinen Tribut zahlte: einer jüdischen „Moderne", einem modern aufgeputzten Zionismus.

Was aber lag nun diesen plötzlichen und höchst seltsamen politischen Gebilden eigentlich zugrunde? Darüber klärt vielleicht am besten eine kleine Broschüre auf, die erst erschienen ist, als jene Strömung schon abzuflauen begann, und die eben deshalb alle jene Hoffnungen und Wünsche wie in einem Brennspiegel zusammenglühte. Ein junger Wiener Schriftsteller, Robert Scheu, schrieb ein kleines Buch „Kulturpolitik", das in Österreich Anklang gefunden zu haben scheint, während es in Deutschland kaum beachtet wurde. Wie ein jubelnder Akkord klingt durch diese Abhandlung immer wieder der Satz hindurch:

es gibt nicht nur eine vulgäre Politik, es gibt auch Kulturpolitik. Der Vulgärpolitiker bildet Parteien auf Grund eines Programms, agitiert und strebt nach der Majorität im Parlament, um Einfluß auf die Regierung zu gewinnen. Dabei widerfährt es ihm freilich, daß er sich in die Tages- und Parlamentskämpfe verstrickt sieht, die ihm zu einem Selbstzweck werden, so daß er die dringendsten Kulturaufgaben zum mindesten auf so lange hinaus vergißt, bis seine Partei die Macht erobert hat — wann wird das sein? Robert Scheu dagegen träumte von einer Kulturpartei, die in jedem einzelnen ihrer Akte sofort schon ihr ganzes Programm verwirklichte. Schon gab es ja überall in der Welt Sozialpolitik in Hülle und Fülle, Gewerkschaften, Fachvereine, Interessenvertretungen, Kreditbanken, Genossenschaften, organisierte Gruppen jeder Art, die aus ihren Berufserfahrungen heraus die Gesetzgebung und Verwaltung beeinflußten. Robert Scheu warf die Frage auf, ob es nicht anginge, diesem gewaltigen Rumpf ein Haupt aufzusetzen, diese zerstreuten Kräfte zu sammeln. Er wollte es durch die Methode des Positivismus erreichen, durch eine planvolle Fragestellung, die das Material vertiefte und durchgeistigte, und durch eine umfassende Kodifizierung der Wünsche, Hoffnungen und Erfahrungen, die bei solchen Beratungen innerhalb der Organisationen, der „Zellen", laut geworden wären. Er wies auf Justiz, Verwaltung, Schule, Militärwesen, Volksvergnügungen, Theater, Geschlechtsleben hin und belegte mit treffenden Beispielen, daß es schlechterdings kein Gebiet des Lebens gäbe, welches der Kulturpolitik nicht verfallen könnte. Es war eine reizvolle Vereinigung von

positivistischer Wissenschaftlichkeit und blutvoller persönlicher Energie, die er anstrebte, und die auch sein Buch durchwärmte. Die Parteipolitik war ihm viel zu sehr nur Kampf und Spektakel, abstrakte Deduktion, und die bisherige Politik der Interessenvereine schien sich in kleinlicher Materialanhäufung zu zersplittern. Es sollte vielmehr beides zusammenkommen: das tägliche Erfahrungs- und Berufsmaterial sollte aus seiner Enge erlöst und in den allumspannenden Horizont der großen Politik hineingestellt werden. Und der Politiker sollte seine leeren Begriffe mit realem Material durchdringen, sein formales Kampftemperament mit der Farbe und Fülle des Lebens und der Persönlichkeit durchglühen. Wir erkennen auch hier wieder die Seelenstimmung einer stark subjektiven Generation, die dennoch Ehrfurcht für die schlichte Sachlichkeit des Lebens empfand. Ein Verschmelzen der beiden Elemente wurde nun auch von den Politikern angestrebt, und Robert Scheu war entschieden auf gutem Weg, als er in umfassenden und durchgeistigten Fachvereinen das geeignete Mittel zu einer Zusammenfassung und Höherform zu erblicken glaubte. In großen kulturellen Vereinen kann sich die Genialität schöpferischer Naturen in Zeiten sozialer Gärungen und Neuformen am besten entladen, vorausgesetzt, daß es an Fülle des sorgfältig gesichteten Materials nicht gebricht. Scheu schrieb eben im Interesse jener Künstler-Politiker, die durch die moderne Literaturbewegung befruchtet waren und nun durchaus etwas zu tun haben wollten. Sein Traum, sein Rausch flammte in entzückenden Visionen auf, wenn er eine Kulturorganisation und ein Kulturparlament in farbiger Luftspiegelung

emporleuchten ließ. Sein Fehler war, daß er den Klassenkampf zwar nicht übersah, aber doch vernachlässigen zu dürfen glaubte. In seinen Vereinen würden die Klassengegensätze bald genug zum Ausbruch kommen und einer voraussetzungslosen Untersuchungsmethode den Garaus machen. Selbst in einem Verein zur Bekämpfung etwa der Prostitution dürfte die Untersuchung sofort stocken, wenn es gelten sollte, die sozialen Ursachen des Übels gründlich aufzudecken. Solange die Sozialisierung der Gesellschaft von einflußreichen Parteien eifrig bestritten wird, und solange der große Prozeß zwischen Kapitalismus und Sozialismus noch nicht zum Austrag gekommen ist, solange wird eine Kulturpolitik im Sinn von Robert Scheu sehr enge Grenzen nie überschreiten können, und der Kulturpolitiker muß dem Vulgärpolitiker, dem Parlamentarier gewöhnlichen Schlages, das Feld überlassen. Diese harte Notwendigkeit, dieser unvermeidliche und tiefe Gegensatz kann selbst durch ein so schönes Buch der politischen Sehnsucht, wie Robert Scheu es geschrieben hat, nicht überwunden werden. Daß man aber gerade damals diese Sehnsüchte und Hoffnungen so vielfach teilte, war die Veranlassung zu jenen politischen Sektenbildungen, die in jenen Tagen überall aufkamen und eine neue Morgenröte zu versprechen schienen. Aber es war nur eine Fata Morgana.

Der Gegensatz ging übrigens noch viel mehr in die Tiefe. Nicht der Kultur- und der Vulgärpolitiker standen sich gegenüber, sondern Kultur und Politik überhaupt; oder noch richtiger: Kultur und Zivilisation. Ob ich eine Maschine nach ihrer Nützlichkeit beurteile oder ob ich

ihr ästhetische Reize abzugewinnen weiß: das steht wohl alles in einem gewissen Zusammenhang, aber es ist doch ein Anderes, ein Verschiedenes. Die jungen Schriftsteller und Dichter hatten es sich zur ersten Aufgabe gemacht, die moderne Welt zunächst einmal innerlich zu erleben; und in der Energie dieses Erlebens hatte geradezu ihre ganze Sittlichkeit gewurzelt. Damit war ihnen die Gegenwart selbst nur ein Symbol ihrer Seele, nur Kulturmaterial geworden, und der ästhetische Standpunkt verdrängte bald genug alle technisch-politischen Gesichtspunkte. Die Politiker waren damit natürlich nicht einverstanden, und tatsächlich ging die Politik ruhig weiter, als hätte nie eine junge Generation gekämpft, gelitten und geblutet. Des Politikers Arbeit ist und bleibt ein grobes und schlichtes Nützlichkeitswerk, und er hat sich um die Zweckmäßigkeit zu kümmern, nicht um die Ästhetik; einfach um die Zivilisation, nicht um die Kultur. Wohl gibt es Grenz- und Zwischengebiete, und unbedingt unmöglich ist „Kulturpolitik" nicht, und sie ist sogar den Vulgärpolitikern als eine gewisse Ergänzung gar nicht einmal immer so unwillkommen. Aber eben nur als Ergänzung, nicht als Herrscherin. Dieser uralte Gegensatz gewann für die politischen Talente der jungen Generation noch dadurch eine verschärfte Form, daß er sich vielfach mit dem Klassengegensatz kreuzte. Sie kamen aus dem Bürgertum und waren auch als Revolutionäre in bürgerlichen Empfindungen und Vorurteilen reichlich befangen. Sie übernahmen keineswegs bedingungslos die Dialektik und Politik des Klassenkampfes, um dann diese Dinge aus dem Zivilisatorischen in das Kulturelle zu übersetzen

— so wäre die Aufgabe gewesen, so die Mission der literarischen Revolutionäre. Auch dann brauchte der unvermeidliche und heilige Gegensatz nicht verschleiert zu werden, und man hätte dennoch den innern und mächtigen Zusammenhang nie verloren. Aber da lag gerade der Hase im Pfeffer: der kleinbürgerliche Liberalismus zwang auch diese ausgesprochenen und oft so hochstehenden Kulturmenschen in seinen Bann hinein, so daß sie den neuen politischen Mächten und Triebkräften im besten Fall mit reserviertem Wohlwollen gegenüberstanden. Als dann noch ihre eignen ästhetisch angehauchten Parteibildungen scheiterten, weil sie scheitern mußten, da verschärfte, vertiefte und verbitterte die politische Vereinsamung auch den kulturellen Gegensatz, und man verachtete alle Politik und mißverstand diesen ewigen und unsterblichen Kampf zwischen Kultur und Zivilisation als einen Kampf zwischen Masse und Einzelnen. Der Individualismus, die theoretisch ausgebildete Ich-Lehre, fand nicht zum wenigsten in diesen zugleich verbitterten und kulturstolzen Kreisen einen gut vorbereiteten Boden.

Auch auf eigentlich literarischem Gebiet strömte die Entwicklung immer mehr nach dieser Richtung hin. Der Naturalismus hatte sich dermaßen verfeinert und verinnerlicht, daß er als Reaktion und Ergänzung in seinen Gegensatz umzuschlagen begann. Die Persönlichkeit wurde von der Atmosphäre aufgesogen: das war das Endergebnis des Naturalismus gewesen. Trotz „Meister Oelze" das Endergebnis! Der Schrei des Publikums und zum Teil wohl auch der Jugend: I want a hero, war nicht erfüllt worden. Im Gegenteil, das neue Milieu, diese

verfeinerte und wogende Stimmung, wirkte noch viel unwiderstehlicher, umstrickte die Persönlichkeit noch sehr viel mehr, als es Zolas mythologische Ungeheuer vermocht hatten. Anderseits aber: der naturalistisch-intime Stil von Holz und Schlaf war doch gerade aus einer starken Subjektivität herausgeboren, die sich selbst bändigte. Diese Naturalisten standen auch zur Natur keineswegs in einem demütigen, sondern eher in einem herrischen Verhältnis. Nicht die rücksichtslose Gemütshingabe, sondern die kraftvollste Beobachtung und eine sehr scharfe Fragestellung, die eine Antwort begehrte, überwogen im Anfang durchaus, und man konnte fast von einer Unbescheidenheit gegenüber der Natur reden. Es war die Unbescheidenheit des echten Naturforschers, in dem allemal ein herrschsüchtiger Techniker lebendig bleibt und auf der Lauer liegt, um das entdeckte „Gesetz“ sofort zu einer Waffe in der Hand des Menschen umzuschmieden. Die jungen Naturalisten, die von der Naturwissenschaft herkamen, fühlten in sich sehr ähnliche Eigenschaften und mußten nun erleben, daß ihnen die neuentdeckten Mittel über den Kopf wuchsen. Was ihr ungeheurer Reichtum und Vorzug war, die Stimmungskraft und verfeinerte Sinnenempfänglichkeit, wurde zugleich ihr Verhängnis, wie „Niels Lyhne“ am besten bewies. Darin lag ein Widerspruch, der zwei Auswege möglich machte: entweder die Not galt als eine Tugend, und man rühmte sich seiner Willenlosigkeit, die inneren Reichtum bewies, oder man begann einen Kampf bis auf das Messer gegen alles „Milieu“ und erhob einen bewußten Individualismus auf den Thron. Dieses letzte Mittel lag dem naiven

und unskeptischen Gemüt zunächst viel näher, und so begann eine verwegene individualistische Schwelgerei, die sich bis zum phantastischen Taumel und zu rauschenden Orgien steigerte. Erst in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre hatte Nietzsche vollständig gesiegt, und alle Literaturcafés in Berlin, München, Wien und noch in ein paar andern Großstädten, wimmelten damals von „Übermenschen", daß es eine Art hatte und einem Hören und Sehen darüber verging.

* * *

Vor zwei Jahren habe ich Nietzsche in einer Berliner Conférence mit Luther verglichen, und gewisse oberflächliche Zeilenschreiber haben darob einen Höllenlärm zu erregen versucht und sich mit verzerrten Gesichtern krampfhaft bemüht, ironisch zu lächeln. Damals wußte ich noch nicht, daß der alte Kämpfer Michael Georg Conrad schon von sich aus auf einen ähnlichen Vergleich verfallen war. In seinem frischen Erinnerungsbuch „Von Zola bis Gerhart Hauptmann" zieht er eine prächtige Parallele zwischen Nietzsche und Luther, zwischen der „Freiheit des Christenmenschen" und der des Übermenschen. In der Tat war Luthers ursprüngliches Ideal die selbstsichere große Persönlichkeit gewesen, die sich aus eigener innerster Naturgewalt ihre Gesetze erschuf. Im Namen dieser Persönlichkeit und dieser inneren und gewaltigen Gesetzgebung protestierte er gegen die starren Satzungen der Kirche, und von hier, von diesem innersten Zentralherd, strömte das Feuer seiner agitatorischen Leidenschaft und ergoß zerstörende und befruchtende Lavastürze in die Täler. Die Ähnlichkeit mit Nietzsche beruht auch darin, daß beide

Männer die furchtbare heroische Tragik des großen Lebens in der Persönlichkeit und ebenso die hohen Wonnen einer solchen Tragik ausgekostet haben. Conrad schlägt vor, Luthers theologische Sprechweise, wie sie seiner Zeit entsprach, zu modernisieren und anstatt „Christenmensch" Kulturmensch zu schreiben. Sehr wohl und sehr gut, und ich meinerseits schlage vor, statt „Sünde" Tragödie zu setzen, und man kommt dann sicherlich der geheimsten Lebensquelle Luthers immer näher. Eine andre Ähnlichkeit, die als düstere Kehrseite ihrer Größe erscheint, war ihr offenbares Unverständnis für das demokratische Massenleben, das bei Luther während des Bauernkrieges einfach bis zum Verbrechen ausgeartet ist. Natürlich aber dürfen neben dem gemeinsamen Grundzug die bedeutsamen Unterschiede nicht übersehen werden, die sowohl in das Persönliche wie in das Kulturelle ausgestrahlt haben. Luther war eine derbe und gewaltige Bauernnatur, und Nietzsche durch und durch ein schöpferischer und genießender Kulturmensch. Der eine, der Zeitgenosse, sah im Rom Leos des Zehnten nur Teufelswerk, während der andre, der Spätgeborene, in seiner innersten Seele von einer zorn- und wehmütigen Renaissanceromantik erfüllt war. Luther besaß kein Organ für das politische Leben, und die Fortbildungen seines Zeitalters in dieser Richtung hat er auch dann nicht verstanden, wenn er sich mit vielem Widerwillen in ihren Dienst stellte, und noch weniger, wenn er sie bekämpfte. So starke Anregungen er selber gab, der die Theokratie zertrümmerte, so wenig hat ihn irgend ein Kulturbewußtsein dabei geleitet, sondern nichts weiter als der persönliche Drang, sich selbst um

jeden Preis zu befreien. Nietzsche aber war eine kultur-kämpferische Persönlichkeit ersten Ranges. Das erste Gebot auch seiner Sittlichkeit lautete: Du sollst das Gesetz in dir selber tragen. Das zweite Gebot aber: dieses Gesetz sollst du als eine Tafel über dich aufhängen. Über dich und — über die andern. Man kann aber doch seinen lieben oder verhaßten Mitmenschen nur dann Gesetze geben, wenn diese Dinge, die befohlen werden, über das Persönliche weit hinausgehen und einen gesellschaftlichen Allgemeinwert beanspruchen. Für Nietzsche handelte es sich um die Kultur, um die innige Verschmelzung des Nützlichen und Wissenschaftlichen mit höchster und erlebter Kunst und Ästhetik. So war es ja einmal in der Renaissance gewesen, so auch im klassischen Altertum, im althellenischen Stadtstaat. Er unterschied sich dadurch von seinen früheren Lehrmeistern Wagner und Schopenhauer, daß er die Kulturschöpfungen nicht aus irgend welcher Mystik herleitete, sondern aus dem Menschen selbst, aus dem großen Menschen, aus der großen Persönlichkeit. Dennoch hütete er sich zumeist davor, in einen nicht minder mystischen Geniekultus zu verfallen, sondern suchte der Naturanlage des schöpferischen Ingeniums als Psychologe und Analytiker beizukommen. Dabei entdeckte er die für sein Seelenleben entscheidende Tatsache, daß ohne Schmerz und Wunden und ohne furchtbare Härte gegen sich und andere eine schöpferische Kulturtätigkeit großen Stils nicht denkbar wäre. Der Schmerz, als wesentlicher Bestandteil der Zeugung, der Schmerz als Wonne und Lust wurde nunmehr einer der Angelpunkte seines Werkes und seiner Weltanschauung. Dann aber grub der Psychologe immer

tiefer, bis er schließlich vor der entscheidenden Grundfrage stand: woher stammt das große Individuum? Was für Quellen mußten zu diesem Strom zusammenfließen? An dieser Frage wurde Nietzsche zum Neu-Romantiker.

An sich lag es nicht in seiner Natur und noch weniger in seiner Tendenz, Romantiker zu werden; er wollte vielmehr alles Naturhafte, Mystische und Geheimnisreiche dem Menschen unterwerfen: er wollte, wie die Naturforscher, die Kräfte des Weltalls bändigen, organisieren und der schöpferischen Menschheit zur Verfügung stellen. Er war sich zugleich vollkommen klar darüber, daß dazu vor allem Erkenntnis gehörte, Wissenschaft und nicht etwa Mythologie. Allerdings war das Endziel, dem zuliebe er überhaupt nach Erkenntnis strebte, keine technische Zivilisation, sondern eine ästhetische Kultur, und dieser Gegensatz führte ihn langsam in eine fremde, absonderliche und gewaltige Gebirgslandschaft, die von der ruhigen Flachebene der Wissenschaft fernabzuliegen schien. Es wurde von verhängnisvoller Bedeutung, daß seine schriftstellerische Jugend in die siebziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts fiel, in die Zeit unmittelbar nach der Reichsgründung, als die bisher so nüchterne und geduldige zivilisatorische Arbeit sich plötzlich von einem wahren Taumel der Selbstüberhebung besessen zeigte, als man nur noch von Kanonen, Fabriken und Kapitalien redete und mit unerhörtem Banausentum aller Kultur entraten zu dürfen meinte. Tagtäglich wurden die besten Ideale des jungen und feurigen Kämpfers von dem vielberufenen prahlerischen Zeitgeist mit Füßen getreten, und er kam bald genug zu der schmerzlichen und ingrimmigen Er-

kenntnis, daß er zu den „Unzeitgemäßen“ gehörte. Dabei blieb es seinem psychologischen Scharfblick keineswegs verborgen, daß dennoch von jenen Banausen eine gewaltige Vorarbeit technischer Art geleistet wurde, die Unterwerfung der Erde und Natur als gemeinsame Grundlage für alle künftigen Kulturbauten. Der Demokratie und Wissenschaft war diese ungeheure und zukunftsreiche Arbeit zu verdanken, und Nietzsche hat sich darüber in seinem Buch „Menschliches Allzumenschliches“ gelegentlich mit einer gewissen Anerkennung ausgesprochen. Die folgerichtige Konsequenz wäre gewesen, die Zukunftskultur, die er ersehnte, an der Zukunftsgesellschaft zu orientieren, die werdende Kultur und werdende Zivilisation in einen entfernten Einklang zu setzen. Das konnte er nur, indem er Soziologe und vor allem Historiker wurde, zu dem ohnehin eine starke Anlage in ihm lebte. Manchmal sah es auch so aus, als ob er diese Wege wandeln wollte. In seinem kühlsten Buch „Menschliches Allzumenschliches“ trieb er rechtschaffen Soziologie, und es machte ihm ein höllisches Vergnügen, der metaphysischen Gesellschaftsanschauung Wagners mit einer sehr nüchternen und scharfen Sozialkritik auf den Leib zu rücken. Namentlich in der Ethik beseitigte er mit entschlossenem Ernst alle mystischen Hypothesen und bewies die Herkunft auch der erhabensten Gebote aus menschlich-allzumenschlichen Untergründen. Sogar seine Hypothese von der Herren- und Sklavenmoral hatte ihren guten historischen Sinn, wenn es sich in Wirklichkeit auch nicht immer nur um „blonde“, sondern oft genug sogar um mongolische Bestien gehandelt hat. Außerdem widerfuhr ihm, daß er in diese Erkenntnisse gleich auch

seine Wünsche hineinlas und aus historischen Entwicklungszuständen kategorische Imperative gestaltete. Die Moral der Völkerwanderungen sollte als Ideal, als flammende Gesetzestafel auch über die Menschen der Gegenwart aufgehängt werden. So befahl, so dekretierte Nietzsche, weil ihn der Zorn über das zeitgenössische Banausentum schließlich bis zum Ersticken übermannte. Er wollte nun nicht länger abwarten, nicht auf Entwicklungen vertrauen, nicht vermitteln: er wollte kämpfen auf Tod und Leben. Der Demokratie und Wissenschaft, die das Zeitalter beherrschten, und die sich in zivilisatorischem Egoismus um das Kulturinteresse nicht kümmerten, schlug der große Denker mit seinem philosophischen Hammer auf Stirn und Schädel, daß es dröhnte. Nun stand es ihm fest, daß nur noch in aristokratischen Gemeinwesen Höhenkultur möglich wäre, und statt des Zusammenhanges betonte er mit herber Schroffheit den Unterschied zwischen Kultur und Zivilisation. Die Kultur wurde für ihn etwas von der Gesellschaft schlechterdings Wesensverschiedenes, etwas, das mit Soziologie nichts mehr zu schaffen hatte. Aber woher stammte sie denn, wenn nicht aus der Gesellschaft? Nietzsche war kein Metaphysiker und wollte keiner sein, er wollte von einem „Jenseits", von einem Weltwillen Wagners oder Schopenhauers nichts wissen. Aber da ihm auch die Soziologie nicht behagte, so blieb ihm nur noch die Naturwissenschaft übrig, und zwar die naturwissenschaftliche Romantik.

Alle kulturschöpferischen Menschen sind von gutem und bestem Blut, aus edlerer Rasse, und der Zivilisationsmensch ist der Tschandala, die verächtliche Sklavennatur,

der Abkömmling einer entarteten Rasse. Hier trieb Nietzsche physiologische Romantik, wie nur einer; wie Wagner, wie Schopenhauer, wie die Alldeutschen und Antisemiten, wie sein Verflacher, der Rembrandtdeutsche, und auch wie die Jünger Zolas. Aber diese Herrschaften betrachteten im Gegensatz zu ihm die Rasse als etwas Feststehendes, das nur noch die Gegenwart oder Vergangenheit anging. Nietzsche aber erklärte: die edle Rasse muß erst noch erzeugt werden. Was der Gegenwart angehörte, erklärte er für Verfall. Ebenso fand eine fast tausendjährige Vergangenheit, die Ära des Mittelalters und des Christentums, keine Gnade vor seinen Augen. Auch hier sah er Decadence, weil er mit richtigem Instinkt den moralisch-demokratischen Charakter des Christentums herauswitterte, und weil er dabei an die kulturlose Demokratie seiner eignen Zeit dachte. Also lag alles Heil in der Zukunft, und auf Grundlage einer künstlichen Zuchtwahl sollte eine neue Edelrasse, sollte der „Übermensch" gezüchtet werden. Wie man etwa Edelrassen von Hengsten züchtet, so ungefähr. Die Darwinistische Lehre vom „Kampf ums Dasein", die damals in kosmisch-melodramatischem Sinn mißverstanden wurde, hatte es mit ihrem bluttriefenden Weltenpanorama auch dem großen Denker und Dichter angetan. Es sollte der Typus Mensch durch grausige Zuchtwahl höher und immer höher bis zum Übermenschen hinaufgetrieben werden. Die Soziologie wurde ganz und gar durch die Biologie verdrängt, und der Naturforscher, um nicht zu sagen der Naturtechniker, und der Romantiker schlossen ein sehr seltsames Bündnis miteinander ab. Nietzsche pries das gute Blut, den geheimnisvollen Saft,

aus dem stolze Kulturen und gewaltige Schöpfernaturen emporgesprossen wären: und derselbe Nietzsche wollte dieses Blut, diese Rasse, in seine Dienste nehmen, damit experimentieren und alles miteinander vermischen, wie es der erste beste Viehzüchter mit seinen Schutzbefohlenen tut. Es ist der gleiche, schon sattsam bekannte Seelenzug, der auch bei den Jungen und Jüngsten der deutschen Literatur der achtziger Jahre gewirkt hat, als sie den Naturalismus erzeugten. Rücksichtslose Hingabe an die Natur und rücksichtslose Subjektivität ihr gegenüber konnte auf dem engen Raum des konsequenten Naturalismus sehr wohl noch zu einer leidlichen Einheit verschmelzen. Mit Nietzsches Übermenschen, soweit er physiologisch als ein Züchtungsprodukt verstanden wurde, ließ sich eine solche organische Geschlossenheit nicht mehr erreichen. Etwas, das wir selbst auf künstlichem Weg produzieren konnten, durfte keine zu große Ehrfurcht von uns erwarten. In diesem rein praktischen Sinn wäre der Übermensch ein Ziel gewesen, wie der sozialdemokratische Zukunftsstaat. Also ein technisches, ein politisches, ein zivilisatorisches Ziel, und bis dahin hatte die Kultur erst recht den Mund zu halten. Nietzsche sehnte sich nach Prachtgestalten der Kultur, nach einem Heraklit, Empedokles, Goethe; und man konnte doch nicht irgendwo in Berlin W. ein physiologisches Institut errichten behufs Erzeugung von Goethes oder Heraklits vermittelst Zuchtwahl. Es ging nicht anders, die Zuchtwahl mußte über Bord fliegen oder zum mindesten vernachlässigt werden. Von der Physiologie blieb nur die Romantik zurück, der Glaube an die geheimnisvolle Schöpferkraft des guten

Blutes und an die quellende Unerschöpflichkeit der Natur. Dieser Glaube wurde zur Inbrunst, zur Sehnsucht, zur Dichtung, zum Traum. Den Übermenschen, den er nicht in der Retorte erzeugen mochte, besang er, er sang das hohe Lied von Zarathustra.

Nietzsches Zarathustra ist ein durch und durch romantisches Werk, ein Gipfel der modernen Romantik. Der Kulturdrang hat hier eine solche Gewalt gewonnen, daß er alle zeitlichen Hüllen sprengt und sich zu jener Ur-Sehnsucht auswächst, wie sie immer nur ganz wenigen Menschen, die man faustische Naturen nennt, beschieden gewesen ist. Was schiert uns vor diesem Wunderwerk Sozialismus und Individualismus, Kultur und Zivilisation, Herren- oder Sklavenmoral? Selbst der „Übermensch" und die „ewige Wiederkunft" sind uns ein Scherz, ein Nichts. Je nach Laune hören wir diesen Theorien zu oder hören über sie hinweg, und was immer wieder in uns anklingt und uns erschüttert, ist die ringende Heldenkraft dieser großen Natur, die aus den Qualen des Irdischen hinausstrebt, die alle Himmel überfliegen und im reinsten Äther ruhen und baden möchte. Im Sinn der älteren Romantik könnte der Zarathustra als eine „Bibel" bezeichnet werden. Einem Nietzsche ist gelungen, was ein Novalis vergeblich erstrebte: als ein Einzelner eine Mythologie, eine Symbolik, eine Religion zu erzeugen, wie sie in der Vorzeit nur die Jahrhunderte und ganze Völker erzeugt hatten. Das sollte der romantische Dichter nach den Theorien aus der Zeit Friedrich Schlegels, und es ist freilich klar, daß hier auch von dem gewaltigsten Einzelmenschen zu viel verlangt wurde. Zur Bibel gehört

auch irdische Schwere, gehören die realen Völker- und Massenkämpfe, die in das Metaphysische ausstrahlen. An diesem Schwergewicht fehlt es trotz der überirdischen Sonnen weder im alten noch im neuen Testament oder in den Vedas, und im Zarathustra ist davon nichts zu spüren. Da ist nur Flug und wieder Flug, und dieser todesverwegene Luftschiffer hat nicht allzuviel Ballast in seinem Ballon. Aber dennoch: es ist etwas wie eine „Bibel" daraus geworden, weil das Welträtsel und Weltringen gleichsam kristallisiert erscheint, gleichsam auf die kürzeste und unzerbrechlichste Formel gebracht. Diesen Triumph verdankte Nietzsche seiner Sprache, die ihn zum größten Stilisten deutscher Zunge gemacht hat. Dieser Stil selbst stellt auf lyrisch-rednerischem oder vielmehr lyrisch-religiösem Gebiet die gleiche und größere Höhenform dar, die, noch einmal sei mit aller Energie dieser Zusammenhang betont, auch bei der Begründung des Naturalismus ihre Rolle spielte. Die Hingabe an die äußere Natur fand bei Nietzsche ihr Gegenspiel in der religiösen und visionären Inbrunst gegenüber der Landschaft. Wenn er in Silsmaria über die Berge schritt, ließ er sich von der landschaftlichen Stimmung einhüllen und einsaugen, als würde er ein Teil von ihr, als müßte er in ihr vergehen. Selbst der Däne Jacobsen hat kaum eine gleich starke Naturinbrunst gekannt, ja, man kann sogar sagen, daß er der Landschaft immer noch willkürlicher, mehr mit den Naturforscheraugen gegenüberstand. Aber auch Nietzsche hatte einen Blick für die feinsten Farbentöne und Wolkenschatten am Himmel seines Engadin. Mit der gleichen Hingabe überließ er sich der Natur

in seinem Innern, dem Unbewußten, und man mag bei ihm selbst nachlesen, von welchen jähen Sturzwellen der Inspiration er bis zu völliger Willenlosigkeit überströmt wurde, als sich der Zarathustra in ihm vorbereitete. Aber dann erwachte sofort die andere Seite seiner Natur: die souveräne Subjektivität, die selbstbewußte Persönlichkeit, die meistern, herrschen, bändigen wollte. Der Dithyrambus, diese natürlichste Form für die Entladung seiner Zarathustra-Wonnen, genügte ihm nicht. Es sollte zugleich ein streng gezügelter, auf seine kürzeste Formel zusammengedrängter Dithyrambus sein. Nietzsche hat nicht etwa nach einem überschwänglichen, rauschenden und lyrischen Stil gestrebt, obgleich der Zarathustra von Rausch, Farbe, Lyrik einfach überquillt, sondern die granitene Härte der alten Römer, die architektonische Wucht der lateinischen Wortkunst war das Vorbild und Muster, dem er mit äußerstem Ehrgeiz und eiserner artistischer Willenskraft nachgeeifert hat. Er rühmte als seine stilistischen Lehrmeister Sallust und Horaz, die ihm gegenüber wahrlich kleine Geister waren. Aber diese Artisten, die von der ehernen Härte des Römertums getragen wurden, entzückten ihn. „Gedrängt, streng, mit so viel Substanz als möglich auf dem Grunde, eine kalte Bosheit gegen das „schöne Wort", auch das „schöne Gefühl" — daran erriet ich mich." So schildert Nietzsche seine erste Berührung mit Sallust; und über Horaz: „Dies Mosaik von Worten, wo jedes Wort als Klang, als Ort, als Begriff nach rechts und links und über das ganze hin seine Kraft ausströmt, dies Minimum in Umfang und Zahl der Zeichen, dies damit erzielte Maximum in der Energie der Zeichen —

das alles ist römisch und, wenn man mir glauben will, vornehm par excellence.“ Wie man wohl sieht, diese Bekenntnisse liegen sehr weit ab von Lyrik und Romantik, und doch hat er in dem höchsten Kunstwerk der modernen Romantik, im Zarathustra, auf den erzenen römischen Stil nicht verzichten wollen. Das Wunderbarste aber: er hat gerade in diesem Werk gerade diesen Stil bis zur lapidarsten Meisterschaft verdichtet. Es rauscht, es strömt, es klingt und es leuchtet in den seltensten Farben, es haucht und duftet, umhüllt uns mit Abend- und Morgenröten: und es ist doch in eine so prägnante und unzerbrechliche Form gegossen, daß man fast schon von einem symbolischen Epigramm, von einer Mystik aus Marmor reden möchte. Vielfach liegt eine gewisse Parallele zum verfeinerten Naturalismus vor, wenn nämlich Nietzsche seine Symbole in den Rahmen einer wundervoll beobachteten und intensiv dargestellten Landschaft hineinstellt. Aber er zielt schließlich nicht auf die Außenwelt, sondern auf die Geheimnisse seines Innern, auf die ganz persönlichen und dunkelsten Erlebnisse seiner Seele. Da ist denn doppelt bemerkenswert, daß er auch hier das Bedürfnis fühlte, ein strenger und harter Stilist zu bleiben. Zum erstenmal in der deutschen Literatur und, mit Ausnahme des einen Dante, fast zum erstenmal überhaupt geschah es, daß ein großer Romantiker ein großer und herber Stilkünstler gewesen ist. Tatsächlich wirkte er dadurch noch viel zwingender und legte den Bann seiner Empfindung um so unentrinnbarer um Hörer und Leser, je weniger diese Empfindung sich verflattern durfte, je energischer sie sich im geballten Wort kristallisierte. Daß es ihm aber gelang,

daß ihm diese Form tiefinnerstes Bedürfnis war, beweist, wie gründlich dieser Unzeitgemäße in seinem Zeitalter wurzelte. Wie sehr diese vulkanische und höchst persönliche Natur durch die intellektuelle Zucht ihres Jahrhunderts hindurchgegangen war, so daß sie ihre gewaltige Subjektivität dennoch nur in gleichsam objektiven Formen entladen wollte und konnte. Diese stilistische Synthese hat er im Zarathustra erreicht, wie sie, wenn man diesen Vergleich zwischen einem Mittelgroßen und einem Riesen wagen darf, Arno Holz im „Papa Hamlet“ erreichte. Aber die verschiedenen Zwecke bewirkten trotz aller Ähnlichkeit, die in der Zeit lag, einen feineren Unterschied auch in den stilistischen Mitteln. Holz wollte ein getreues und intensiv beleuchtetes Bild aus der Außenwelt geben, und er verwirklichte dieses Ziel wie die Pointillisten unter den Malern: durch eine Unmenge von Pünktchen, Strichelchen und Farbenklecksen, die gegeneinander abgestimmt waren. Der Symbolist brauchte sich mit einer solchen minutiösen Fülle nicht abzugeben, weil er ja gar nicht die Außenwelt, sondern die Innenwelt darstellen wollte. Ein paar farbige Punkte oder ein einziger; vielleicht auch nur der Rhythmus einer einzelnen, seltsam gewundenen Linie konnte zuweilen ausreichen, um mit der größten Glut und Intensität das eigne seelische Erlebnis in die Seelen der anderen einzugraben. Diese Methode empfahl sich sogar, da eine kurze Andeutung, gleichsam ein plötzlicher Wink, die Ahnung steigert, und eine Symbolik ohne Ahnung und Rätsel wäre undenkbar. Nunmehr kam es nicht mehr auf ein Bild an, sondern auf einen Eindruck, eine Impression. Der neue Stil hatte davon auch bald genug seinen Namen:

er hieß Impressionismus. Natürlich wollte dieser fragmentarische Eindruck keineswegs auf die Außenwelt verzichten, auf landschaftlich-malerische Stimmungsakkorde als Selbstzweck. Aber es lag in der Natur der Sache, daß er vor allem zur Andeutung von Ahnungen und seelischen Erlebnissen verwertet wurde: wie eben und vor allem bei Nietzsche. Anderseits war es wieder diesem objektiven und vor kurzem noch streng wissenschaftlichen Zeitalter zu verdanken, daß die moderne Romantik nicht einfach, wie die alte, im Musikalischen schwelgen durfte, sondern gleichsam etwas Reales bieten mußte: einen farbigen Eindruck, ein Bild oder wenigstens den Keim zu einem Bild. Nietzsche, dieser lyrische Prophet und religiöse Redner, konnte dennoch ohne eine Fülle des Malerischen nicht auskommen.

Der große Sprachkünstler und Bekenner erreichte im Zarathustra seinen Gipfel. Dieses Bekenntnisbuch wird für alle Zeiten zu den sprachlichen Wunderwerken gehören und allein schon wegen seiner monumentalen und granitenen Ausdrucksform die Zeiten überdauern. Aber war dieser Erfolg nicht doch zu teuer erkauft? War nicht anderes darüber verloren gegangen, das sich nicht mehr ersetzen ließ? Zarathustra lebte in der Felsenwüste, Zarathustra war nicht mehr nur ein Symbol der Kultursehnsucht, sondern der Ur-Sehnsucht jenseits aller Kultur und Barbarei. Mochte er dadurch auch in das Riesenhafte emporwachsen, so wurde er dafür nur um so mehr zur Weltflucht verurteilt: er wurde ein Traumbild, eine Vision, aber kein Gewaltherrscher aus Fleisch und Bein, der durch die Gassen der modernen Kultur wandelte und sie mit

starken Händen gestaltete. Wenigstens soweit es sich nicht um eine seelische und innerliche, sondern um eine ästhetisch-politische Kultur handelte, die Nietzsche ursprünglich doch beabsichtigt hatte. Er wollte aber von Soziologie nichts wissen, konnte mit der Physiologie nicht vom Fleck kommen, und es blieb ihm die grandiose Sehnsucht und die ungeheure Energie seiner Sprache. Daß dennoch im Zarathustra produktive Kräfte für ganze Generationen aufgespeichert liegen, die leise und allmählich und unwiderstehlich fortzuwirken bestimmt sind, steht auf einem anderen Blatt. Zunächst, für die zeitliche Situation, kam nur in Betracht, daß dieser moderne, so leidenschaftlich gegen die Massen ausgespielte Individualismus lediglich auf Sehnsucht, Weltflucht, Neu-Romantik und auf eine zugleich exquisite und imperatorische Stilkunst hinauslief. Diese Momente mußten in der weiteren Entwicklung überwiegen und oft genug selbst entarten, weil keinem der zahlreichen Jünger die gewaltige Anlage des Meisters beschieden war.

* * *

Nietzsche hatte nicht nur das Hochgefühl, sondern auch die Angst und die tiefe Verzweiflung einer tragischen Lebensanschauung gründlich durchgekostet. Seine begeisterten Epigonen fanden es jedenfalls viel leichter, hauptsächlich nur diese Kehrseite zu erleben, da ihnen der Flug zu Sonnen und Sternen einigermaßen schwierig fiel. Nietzsches große Trunkenheit war kleineren Geistern nicht erreichbar, und so bemühte man sich, ihn wenigstens im Katzenjammer weit zu übertreffen. Dieses gelang voll-

kommen; man übte sich im Heulen und Zähneklappern, und es war ein wonniger Kitzel, wenn man sich ein bißchen gruseln durfte. Dazwischen wurde das für einen stilgerechten Übermenschen benötigte Pensum an Lebensfreude krampfhaft heruntergespielt, und so gab es ein jähes und oft haltloses Schwanken zwischen Extremen. Nicht anders war es ja schon zu Zeiten der alten Romantiker gewesen, und auch damals hatte man die philosophische Theorie, daß alles fließt, daß alle sinnlich wahrnehmbaren Dinge eigentlich nur Täuschungen wären, mit phantastischem Geschick dazu verwertet, Gruselempfindungen mannigfaltig zu variieren. Der alte Ludwig Tieck ersann Theaterstücke mit Schauspielern im Schauspiel, eine gesteigerte Hamletiade, so daß die Schauspieler plötzlich und fortwährend zu Zuschauern wurden und sich allmählich die größte Verwirrung und ein groteskes Grauen ergab. Aber wie naiv, wie grob und durchsichtig wirkte doch dieses Stilmittel! Theater im Theater und weiter gar nichts! Wenn man diesen Kniff nur erst durchschaut hatte, dann war es mit der Herrlichkeit vorbei, und es zeigte sich hier wieder einmal, wie jene alten Romantiker dem Bann ihrer Einfälle so völlig verfallen waren, daß sie gar nicht daran dachten, ihnen mit trotziger Härte und Stilkunst entgegenzutreten. Das neue Geschlecht wollte sich jedenfalls die Sache minder leicht machen, und auf so naive Stilmittel ließ es sich nun schon gar nicht ein. Man hätte sich da nicht nur vor den sogenannten ernsten Theatern in Berlin oder München zu schämen gehabt, sondern sogar schon vor den Variété-Theatern. Im Berliner Wintergarten produzierten sich im bunten Wechsel Couplet-Sänger und

Sängerinnen, die oft nur nett stilisierte Schweinereien zum besten gaben, manchmal aber auch, wie die Französin Yvette Guilbert, gruselig-groteske Sozialsatiren von literarischem Wert. Dann traten Trapezkünstler auf, und je zuweilen spielten sich auch drollige Mord- und Totschlagszenen ab, voll der unglaublichsten und possierlichsten Körperverrenkungen. Gerade damals lernte man die primitive japanische Theaterkunst kennen, die noch in aller Naivetät mit Morden und schauerlichen Muskelkunststücken arbeitete, so daß der moderne Europäer lächeln mußte, ohne sich der Wirkung dieser hochentwickelten Artistik ganz entziehen zu können. Dazu kam der bunte Wechsel von Nummern in einer Variétévorstellung, wobei eine kontrastierende und oft höchst groteske Zusammenstellung beliebt wurde. Es war hier eben allerlei romantischer Rohstoff aufgehäuft, der nur der umformenden Künstlerhand harrte. Das „künstlerische Variété“ wurde die Losung, zu der ein Bayer, der phantastische Oskar Panizza, das Signal gab. Man konnte auf diesem Weg das plastische Bild erlangen, die fest umrissene Gruppe, die das Grauen versinnlichte. Wieder also ein bedeutsames Zeichen dafür, daß auch die moderne Romantik, ganz wie der moderne Naturalismus, vor allem auf Anschaulichkeit ausging und auf malerische, nicht auf musikalische Wirkungen den Hauptton verlegte. Außerdem zwang das Stilmuster des Variété zu strengster Verdichtung, zu einem Extrakt, zu jener Stilenergie, die den modernen Bedürfnissen entsprach. Nietzsche, der Künstler, hatte nach ähnlichen Stilzielen gestrebt, und sein „Übermensch“ posierte zuweilen, wenn auch in halber

Ironie, und schillerte in allen Farben, als stände er auf einem Weltenvariété. Darum war allerdings ein Stück Zarathustra auch in den jetzt plötzlich auftauchenden Variétékünstlern: Zarathustra im Kellergeschoß.

Am meisten paßt vielleicht eine solche Bezeichnung auf den bizarren und seltsamen Paul Scheerbart, obgleich und weil er seiner ganzen Natur nach einen beschaulich-mystischen Gegensatz zu Nietzsche bedeutete. Dieser anziehendste aller Epikuräer ist freilich kein „Schaffender", sondern ein Genießender, ein Feinschmecker der verwunderlichsten Art. Es gab ja wohl schon in der Welt Leute, die in härenen Gewändern gingen und aus schlechten Kochtöpfen aßen, weil sie keine Zeit hatten, sich um irdische Genüsse zu bekümmern. Sie schwelgten fortwährend in Phantasiewelten und labten sich an leuchtenden Geistesschätzen und wurden von diesem Gold des Königs Midas wirklich satt. Man kannte in deutschen Landen längst die gröberen Formen dieses Typus, zum Beispiel den zerstreuten Gelehrten der Witzblätter. Paul Scheerbart aber ist eine so verfeinerte, sublimierte und zugleich raffinierte Erscheinung, daß man auf den ersten Blick seine Herkunft von solchen Ahnherren gar nicht vermuten sollte. Darum ist es vielleicht besser, ihn mit einem vornehmen und beschaulichen Orientalen zu vergleichen, der mit untergeschlagenen Beinen auf dem Diwan ruht und würdevoll seine Pfeife raucht. Er erlebt ein Traum-, ein Opiumglück, beinah einen Haschichrausch. Aber es ist Weisheit in diesem Glück: er sinnt nämlich allerlei Gnomensprüchen und Märchen nach, die da den Weltlauf symbolisieren. Darin freilich war Paul Scheerbart kein träumerischer Orientale,

sondern ein sehr gewalttätiger und leidenschaftlicher Europäer, daß er diese behagliche und farbige Weisheit in Philosophie und weltweite Metaphysik umzusetzen versuchte. Er wollte gar nichts geringeres ermitteln, als gleich das Weltgeheimnis, und es war ein faustischer Trieb in ihm, eine inbrünstige und verzweifelnde Mystik. Freilich lief der Endzweck doch darauf hinaus, dieses endlich entdeckte Ur-Sein einfach in seine Tabakspfeife zu stopfen und dann mit untergeschlagenen Beinen aufzurauchen, daß sich ringsumher das wundervollste Aroma verbreitete. Der Genuß als höchstes Daseinsziel, die beschauliche Lebensweisheit, in Metaphysik und Ur-Sein umgesetzt, so war die ursprüngliche Anlage in der geistigen Physiognomie von Paul Scheerbart. Dabei aber erlebte er eine Tragödie der tiefsten und bizarrsten Art, die schließlich doch nur die alte Fausttragödie jedes Erkennenden bedeutete. Es gelang ihm nicht, herauszuspüren, was die Welt im Innersten zusammenhält, und so sah er sich um den exquisitesten aller Genüsse geprellt. Er konnte den schönsten seiner Gnomensprüche, das farbenbunteste seiner Märchen niemals formen, weil das Etwas, diese plumpe Welt, sich ihm entgegenstellte. Und nicht nur seine Erkenntnis litt darunter, sondern seine träumerisch-philosophische Lebensführung überhaupt. Immer wieder regnete es Püffe und gab es Rippenstöße, und dieser Kosmos mit seinen unendlichen Räumen, Planeten und Sonnen hörte nirgendwo auf, es war gar nicht möglich, bis zum letzten Grund der Dinge herabzusteigen. Dieser plumpe Kosmos! Er wurde recht eigentlich der gehaßte und halb auch heimlich bewunderte Feind dieses inbrünstigen

Lebensweisen und tragisch gescheiterten Epikuräers. Mit barocker Laune und nihilistischem Hohn trat er der plumpen Masse gegenüber und zerrte sie unter allgemeinem Gelächter auf sein Welten-Variété. Alle die Weltweisen früherer Zeiten, die etwa das geschäftliche Treiben der kleinen Menschen verspotteten, hatten doch wenigstens auf die große Natur verwiesen. Wie töricht, so lautete bisher das Sprüchlein, ist doch alle diese Menschensorge, da tagtäglich die Sonne aufgeht und ewige Sterne über uns emporziehen. Paul Scheerbart aber ist noch bis heute der unmaßgeblichen Meinung, daß sich Sonnen, Fixsterne, Planeten und Urnebelwelten ungefähr ebenso albern, drollig und unverschämt benehmen, wie die Herren Menschen. Auf das sichtbare Universum pfeift er überhaupt, wie auch auf die Erdenwelt, und wenn er sich selbst in guten Stunden als ein autonomes und genießendes Individuum empfindet, an dessen unendlichem Rauschglück schließlich auch der Zweifel abprallt, so ist er eben darum fest überzeugt, daß Sonne und Mond noch viel von ihm zu lernen hätten. Jedenfalls nimmt er seine Rache an diesem massiven Universum, an den Fixsternen und Planeten, die er nach Kräften verulkt. Dieser sein barocker und an sich schon höchst exzentrischer Humor wird nun durch seine tolle und aparte Technik bis zur verblüffendsten Bizarrerie emporgetrieben. Scheerbart besitzt ein außerordentlich feines und empfindliches Malerauge, jene spezifisch moderne Sehschärfe, die den Eindruck in seine Atomteile zerlegt. So hat er auf seiner Palette eine Fülle von Farben und Nuancen, die er aber in der absonderlichsten und unmöglichsten Weise durcheinander mischt, daß die schreiendsten

Kontraste, gelegentlich aber auch fremdartig märchenhafte Wunderwelten herauskommen. Das gering geschätzte Universum imponiert ihm übrigens dennoch durch seine kolossalen Raumdimensionen, und er möchte etwas von dieser Kolossalität in seiner eignen Dichtung einfangen. So stößt er ein Loch in die Himmelsdecke und läßt seine Zuschauer in den unendlichen Raum hineinblicken, in wimmelnde Fixsterne und Welten, über die er sich lustig macht. Wenn ihn aber auf der Erde doch noch etwas festhält, so kann es höchstens ein Scheerbartscher beschaulicher Orient sein, eine barocke Verzerrung von „Tausend und eine Nacht“. Es gab ja dermaleinst Chalifen, die köpfen ließen und in wunderbaren Palästen wohnten, es gab Karawanen, Wüstengeister und böse Zauberer, kurz eine farbenbunte, orientalische Märchenwelt, die nun von Scheerbart mit Unerbittlichkeit für den neuen Variétéstil ausgeschlachtet wird. Das glitzert und funkelt dann nur so von ungeheuerlichsten Farben, und die groteskesten Greueltaten und Kopfabschneidereien dürfen gleichfalls nicht fehlen. Aber eines fehlte leider fast immer, was man doch wohl auch im Variété nicht entbehren kann: lebendige Menschen. Scheerbart gibt keine Körper, keine menschlichen Gliedmaßen in der Überladung der Karikatur, sondern er kennt nur Linien, Ornamente, schier pflanzenhafte Gebilde, deren absonderlich verzerrte Blätter und Blüten sich gelegentlich zu menschlichen Armen und Köpfen auswachsen, die aber sofort wieder vom Liniengewirr und schreienden Farbenklecksen verschlungen werden. Seine größeren sogenannten Romane ermüden daher auf die Dauer, betäuben und verwirren und lassen in unserem Auge keine

klar geschauten Gestalten zurück. Die zierlich geschnitzten kleineren Sächelchen sind zumeist Allegorien und Arabesken, mehr oder minder barocke Gnomen- und Weisheitssprüche, die eine tiefere Wirkung nur dann erzielen, wenn sie in den Rahmen größerer philosophischer Gespräche und Betrachtungen eingestellt werden, wie in seinem am meisten zugänglichen und vielleicht künstlerisch besten Buch: „Immer mutig". Es rächt sich eben am Künstler, daß er zu der Welt in einem unbedingt ablehnenden Verhältnis steht und sich ganz und gar nur nach Wüstenträumen und Opiumräuschen sehnt. Seinen Gestalten wie Gedanken fehlt doch schließlich das rote Blut, weil davon nicht allzuviel durch seine eignen Adern rinnt. Gelegentlich beschwört er wilde und schwüle Stimmungen des Grauens und des Hohns herauf, aber man kommt erstaunlich bald darüber hinweg. Sein Schwelgen in kosmischen Raumdimensionen ist in gewissem Sinn doch wieder ein Mangel, weil er weder auf der Erde noch im menschlichen Seelenleben etwas zu formen findet. Eine höchst interessante kulturhistorische Bedeutung hat er sich dennoch erobert durch die schier tragisch anmutende barocke Tapferkeit, mit der er sein Rauschglück und sein Variété-Ideal vertrat, dem er in Deutschland recht eigentlich erst Bahn brach. Sein Schüler und Verehrer, der Wiener Kritiker Franz Servaes, hat die Anregungen des Meisters etwas mehr vermenschlicht und auch wohl verniedlicht und in der wehmütig heiteren Anti-Utopie „Karraborien" nicht ohne Geschmack festgehalten: ein Paul Scheerbart für die Familie. Eine eigenartige Stellung nimmt in diesem Kreis der Bayer Josef Rüderer ein, eine Kraftnatur, die im Grausigen schwelgt

und zugleich mit grimmiger Ironie gegen Philister aller Sorten losschlägt. Aber sein Kampfmut und Realismus lassen ihn nicht eben immer im Stil bleiben. Der Ahnherr dieser ganzen Richtung war im Grunde der alte Theodor Amadeus Hoffmann, der sich voll wildhumoristischer Genialität in Millionen bunter Seifenblasen ausgegeben hatte, während freilich auch die Stillosigkeit der älteren Romantik sein redlich Eigenteil gewesen ist. Die strenge formale Konzentration hatten daher die neudeutschen Variétédichter vom Ausland zu lernen, von dem großen amerikanischen Poeten Edgar Poe, dem Meister der grausigen Barockphantasie, und von dem unglücklichen Engländer Oskar Wilde, der durch die infame Philistrosität seiner Landsleute zu Tode geknüppelt wurde. Darum ist es wohl auch kein Zufall, daß der markanteste deutsche Vertreter dieser Richtung etwas wie ein Halbengländer war: Frank Wedekind.

Dieser Münchener hat sich einmal selbst als Tierbändiger bezeichnet, der die Peitsche über prächtige und sehr bösartige Bestien schwingt. Vor allem aber ist er in die Wildheit und Schönheit seiner Ungeheuer verliebt, und so führt er mit der größten Unbefangenheit alle Lieblichkeiten einer Erotik vor, die bisher nicht nur bei den Moralisten, sondern auch bei den Poeten, sogar bei den naturalistischen, kein Bürgerrecht hatte. Homosexualität, Sadismus und Masochismus, tollstes Bordelleben, Regungen der Pubertät von der wüstesten wie poesievollsten Art sind ihm willkommene Stoffe seiner Dichtung, wobei er sich aber weder als zürnender Moralist, noch als Ankläger der Gesellschaft oder als sozialpatho-

logischer Psychologe gibt; sondern der bunte und blödsinnige Höllenspektakel macht ihm einfach einen Höllenspaß. Seine Keckheit und Kühnheit trägt über alles empor, er läuft wie mit Windesfüßen über den Sumpf hinweg. Außerdem wird bei ihm gemordet, was Zeug und Leder hält, und es ist gruselig und amüsant im höchsten Stil. Dazu kommt ein fortreißendes stürmisches Tempo und ein gewisser großer Zug in der dramatisch-architektonischen Anlage. Wedekinds Freunde beeilten sich denn auch, sein „Frühlings Erwachen“, seinen „Erdgeist“ und seine „Büchse der Pandora“ für Meisterwerke erster Ordnung zu erklären, für Wegweiser in dramatisches Neuland. Namentlich das naturalistische Drama sollte damit angeblich ein für allemal abgetan sein. Diese vorschnelle Annahme dürfte sich als Irrtum erweisen, denn die Tragödie der Zukunft wird ganz gewiß nicht Wedekindsche Wege wandeln und der Anregungen des Naturalismus schwerlich entraten. Aber es ist möglich, daß sich hier etwas wie das Aristophanische Lustspiel der Moderne vorbereitet. Man darf eben nicht vergessen, daß der alte Aristophanes, dieser beißende und gewaltige Satiriker, zugleich ein lyrischer Romantiker von einem Empfindungsreichtum und einer üppig blühenden Phantasie gewesen ist, wie sie alle paar Jahrhunderte nur einmal zu finden sind. Diese fülleschwere Naturpoesie war der Hintergrund, von dem sich um so grotesker die politischen Katzbalgereien des Athenischen Demos abhoben. Er wirtschaftete freilich mit mythischen Fabelwesen, Märchen und Wundern, die in einem grellen und oft unkünstlerischen Kontrast zur Wirklichkeit standen. Der deutsche Aristophanes, wie Heinrich

Heine sich gern nannte, teilte diesen Fehler seines Ahnherrn, und der Versuch, die mondbeglänzte Zaubernacht in den Dienst der französischen Revolution zu stellen, ist ihm keineswegs immer gelungen. Nun aber war eine stilstrengere Romantik aufgekommen, die die Mittel bot, den Zwiespalt zu beseitigen. Es wurde einfach das phantastisch-lyrisch-naturhafte Element, das in den Trieben der Menschen selbst zu liegen pflegt, mit groteskem Humor zur Darstellung gebracht. Wenn es überdies gelang, diese lyrische Romantik der menschlichen Triebe mit den wunderlich pedantischen Veranstaltungen des Intellektes schroff zu kontrastieren, dann war allerdings ein Feld für die kühnste und hinreißendste Satire gefunden. Und dann könnte freilich das Variété mit seinen wahnsinnstollen und doch streng stilisierten Bocksprüngen der geeignetste Boden für einen modernen Aristophanes werden, der in Neu-Deutschland noch viel mehr zu tun bekommen würde als jener alte im alten Athen. Dieser entwicklungsfähige Keim ist fraglos bei Wedekind vorhanden: aber es fehlt noch manches, daß er ihn zur Reife gebracht hätte. Er besitzt eine bedeutende Gestaltungskraft, Lyrik, und eine sichere, barockfarbige Technik. Aber es fehlt ihm der inbrünstige Fanatismus des wirklich großen Satirikers, und er erschöpft sich in einem ziemlich unfruchtbaren Kampf gegen die gewöhnlichste Prüderie des allergewöhnlichsten Philisteriums. Noch bedenklicher: auch seine Romantik bleibt vielfach auf halbem Wege stecken. In seinen beiden kühnsten Dramen wollte er den „Erdgeist" darstellen, jene Urtriebe und dumpfen Gelüste, in die die armen Menschlein sich in der absonderlichsten und erschrecklichsten Weise ver-

stricken, so daß sie zappeln und jappen und endlich krepieren. Das Symbol für diesen Dämon sollte natürlich das Weib sein, natürlich die Dirne. Zola hatte in seiner „Nana" die Dämonie der unterirdischen Triebe machtvoll verkörpert, dabei aber durch seinen pedantischen Naturalismus und seine umständliche Soziologie den geheimsten Zwiespalt aller seiner Dichtungen wieder einmal grell offenbart. Wedekinds Ehrgeiz ging viel höher; über seinen Dämon Lulu wollte er sich zugleich rechtschaffen lustig machen und ihn in den tollsten Variétéwirbel hineinstellen. Aber Lulu, eine sonst schauderhaft interessante Dirne, ist darum noch lange nicht der Erdgeist, und wenn sie auch ein paar Menschen ermordet oder ermorden läßt, trotz alledem macht sie gegenüber der Nana eine kleine Figur, und hier verstand sich Altmeister Zola ganz anders auf Romantik. Doch wird es noch schlimmer: Frank Wedekind wird sentimental und flennt. Wie es der gealterten Lulu in ihrer Londoner Mansarde erschrecklich schlecht geht, da hat Wedekind Mitleid mit ihr und ihren Trübsal blasenden Genossen. Und wenn nun Jack der Bauchaufschlitzer dem armen Frauenzimmer ein ziemlich unästhetisches Ende bereitet, fängt Wedekind beinah zu heulen an, so sehr er sich auch Mühe gibt, die satirische Maske festzuhalten. Mit anderen Worten, er ist im innersten Herzen doch noch kein echter Satiriker und auch kein wilder und großer Romantiker und Naturphantast. Auch dieser vielfach so kühne Geist ist im kleinbürgerlichen Altruismus stecken geblieben. Dennoch aber: er ist ein Bahnbrecher gewesen, noch mehr als Scheerbart. Er hätte es, wie man sagen könnte, verdient, einen siegreiche-

ren Nachfolger aus seinem Blut zu erzeugen, und es ist möglich, daß dieser Thronerbe doch noch einst er selber wird.

Woran lag es? Die Absicht war, Politik und Natur aneinander zu messen, die kleinlichen Verzerrungen der Gesellschaft vom Hintergrund großer Urtatsachen kräftig abzuheben, die triviale und bornierte Prosa durch eine gleichsam vorweltliche Poesie zugleich zu erhöhen und zu vernichten. Wie es eben in alten Zeiten dem alten Aristophanes gelungen war, der ein bissiger Politiker und ein wundervoller Lyriker gewesen ist, und bei dem sich beides wechselweise bedingte. Woran lag es, daß aus diesem Streben keine Tatsache wurde? Da war das köstliche Witzblatt „Simplizissimus“, dieses gedruckte und gezeichnete Variété, das allwöchentlich das lesende Deutschland entzückte. Die Karikaturzeichner dieses Blattes waren allesamt Poeten der Linie und der Farbe, und zwar der modernen, mannigfach nuancierten Farbe. Mehr oder minder waren sie überdies heimliche Romantiker; zum mindesten der treffliche Thomas Theodor Heine war einer, dieser größte Satiriker des Griffels, den Deutschland bisher hervorgebracht hat. Vom Standpunkt einer hohen und freien Poesie traten diese Männer ursprünglich an die Politik heran, um sie mit Hohn zu überschütten. Trotz ihres romantischen Hasses gegen das Banausentum unterschieden sie sich sehr zum Vorteil von ihren literarischen Ahnen, die vor hundert Jahren aus diesem Haß heraus sehr groben politischen Unfug angerichtet hatten. Aber die modernen Neu-Romantiker durchschauten die Philistrosität auch in der pseudoromantisch mittelalterlichen Ver-

mummung und sparten dann gerade am wenigsten mit der verdienten Züchtigung. Dann war es geradezu, als ob der Fromme den falschen Heiligen unter seine Fäuste bekam. Außerdem fehlte nicht der moderne Zug der straffsten Verdichtung, so daß der „Simplizissimus“ im Kleinen das Variété-Ideal bis zur Vollendung verkörpert hätte, wenn ihm inzwischen nur nicht die Poesie abhanden gekommen wäre. Oder vielmehr, die Poesie blieb immer nur latent und gelangte nie zu einer vollen Entfaltung. Schärfe, Hohn, Witz, Geist überwogen mehr und mehr — und trotz seiner farbigen Flächen und al-fresco-Bilder kann der „Simplizissimus“ nicht als ein Blatt bezeichnet werden, das Wunderkunde aus dem Phantasieland zu vermelden weiß. Das ist schade. Aber er zeigte uns das Ideal: ein Organ der Neu-Romantik, das zugleich ein politisches Kampf- und Witzblatt ersten Ranges wäre. Vielleicht liegt es am Technischen, vielleicht kann man von einem Wochenblatt, das nur zwanzig Pfennig die Nummer kostet, nicht mehr verlangen. Es ist aber auch möglich und gar nicht einmal unwahrscheinlich, daß die Künstler des „Simplizissimus“ noch viel zu sehr im politischen Kleinleben verstrickt sind, daß sie sich, wie ja auch Frank Wedekind, allzu eifrig mit einem trivialen Philisterium herumschlagen, so daß ihre Satire fast nie, wenn auch zuweilen, die Zeit bei den Hörnern anpackt, da gerade, wo sie am stärksten ist. Immer wieder schlägt die Politik die Poesie tot, und immer wieder beginnt dieses ebenso bewundernswerte als seltsame und hartnäckige Streben, den politischen Kampf und die Neu-Romantik miteinander zu verschmelzen.

Apollo, der die Leier und den Bogen führt; der Skalde, der die Schlachten, die er schlägt, auch besingt: so ungefähr lag das kunsttechnische und kulturelle Problem für die Generation der neunziger Jahre. Die enorme Stimmungsverfeinerung hatte den ästhetischen Sinn gesteigert und das Rhetorische zugunsten des Malerischen und Bildhaften fast verdrängt. Darum mußte man anders kämpfen als noch in den Tagen Zolas, und daß man wieder mit diesen neuen Stilmitteln kämpfen wollte, und gerade mit ihnen, darin lag auch schon eine Rebellion gegen die letzten Ergebnisse des Naturalismus, gegen die Beseitigung des Helden und des Kämpfers. Nietzsches Einfluß beruhte ja nicht zum wenigsten in seiner Opposition gegen alle Ausmerzung der großen Individualität; nicht zum wenigsten darin, daß er zugleich Kulturkämpfer und Kulturdichter war, und daß ihm alle Stilmittel der Moderne zur Verfügung standen. Aber zuletzt war es auch bei ihm auf Weltflucht hinausgekommen, und er kritisierte die Politik nicht mehr im Namen des Universums, sondern er dichtete sich eine ganz persönliche Politik zu seinem Privatgebrauch zusammen. Minder bedeutende Geister, ein Frank Wedekind und die Zeichner des Simplizissimus, blieben natürlich bei der Tagespolitik. Aber sie konnten das neue Kampfideal nur andeuten, nicht erfüllen, ebensowenig etwa, wie Bodenreformer oder Nationalsoziale neue politisch-ästhetische Parteien zu erzeugen vermochten. Ein einziger Mann hätte dieses Stilproblem vielleicht gelöst, wenn er ein ebenso bedeutender Stilkünstler gewesen wäre als er eine bedeutende und ganz außerordentliche Gefühlspersönlichkeit war. Peter Hille heißt dieser Mann, eine der

naivsten und doch widerspruchsvollsten Erscheinungen der modernen deutschen Literatur.

Hille stammt eigentlich noch aus dem Sturm und Drang und ist nach seinem literarischen Alter ein Zeitgenosse von Conradi, Bleibtreu, Conrad und den Brüdern Hart. Er teilt mit ihnen die Formlosigkeit, die Gleichgültigkeit gegen alle strenge Stilkunst, da auch ihm das innere Erlebnis weitaus die Hauptsache bleibt. Auch von der Kampf- und Rauflust jener Generation hat er sein gut Teil geerbt; von ihrer Verachtung gegen die wohlgeordnete bürgerliche Welt und den Bourgeoisstaat. Aber er ist zugleich und vor allem Gemütsrealist und Gemütsmystiker. Er hat einen großartig herzlichen, und fast möchte man sagen patriarchalischen Zug in seinem Wesen. Wenn er die glühendste Liebesleidenschaft einer Frau zu schildern hat, dann wird diese Frau ganz gewiß ein in das Dämonische und Riesenhafte emporgesteigertes Hausmütterchen sein. Auch die Natur sieht er in solchem Gemütslicht, und der Wald zum Beispiel ist für ihn in einem seiner schönsten Gedichte ein wunderlicher Gesell, ein lauschiger Träumer. Er besitzt eine starke und elementarische urgesunde Sinnlichkeit, und so wird auch das Sinnen- und Geschlechtsleben bei ihm zur Lebensäußerung einer tölpelhaft großartigen Gemütsnatur, etwa eines naiven und herzlichen Riesen. Es ist ungefähr, wie wenn Böcklin das Meer oder Wald und Fels ganz und gar in gemütvolle halbtierische Ungetüme übersetzt. Hille verehrt in Böcklin ein hohes Vorbild und hat ihm in einem beinah kongenialen Gedicht ein würdiges Denkmal der Verehrung gestiftet. Aber Hille ist noch weit mehr Mystiker

als Künstler, und sein Ehrgeiz geht dahin, zum „Weltgemüt“ heranzureifen. Wenn man sich einen alten Poseidon träumen möchte, der vom winzigsten Seestern und Polypen bis zum Hai und Wallfisch alle die wimmelnden Lebewesen seines Reiches mit gleicher Herzlichkeit und Duzbrüderschaft umfängt, so wäre das schon ein unendlicher und unmöglicher Traum. Peter Hille aber möchte in dieser Weise überhaupt alles erleben, was am Himmel und auf Erden und im bunten, tollen Menschenleben vor sich geht. Wenn man mit dem Planeten Mars und einem Marienkäferchen, das einem über die Hand läuft, in gleich herzlicher und patriarchalischer Weise befreundet und vertraut bleiben und außerdem noch in einer dumm menschlichen Katzbalgerei Partei ergreifen will, dann geht ein solches Unterfangen über Menschen- und Künstlerkraft. Die Formlosigkeit, die Hille vom Sturm und Drang ererbt hat, wird durch seinen Gemütsmystizismus natürlich nicht verringert, und selbst seine wundervolle Dramendichtung „Des Platonikers Sohn“ ist nicht frei von toten Stellen und Trivialitäten. Hille, dieser Gemütsmystiker, ist eben ganz und gar kein Stilkünstler. Aber ganz gewiß ist er ein Dichter, und manchmal ein großer Dichter, und in solchen Momenten wird unter seinen Händen alles zu lauterem Gold. Gerade die erwähnte Tragödie vom „Sohn des Platonikers“ ist dafür der lautredende Beweis. Sie ist im Grunde aus den kindlichen Weltverbesserungstendenzen der letzten achtziger Jahre hervorgegangen, nur daß für Hille, den begeisterten Weintrinker, zur Abwechslung einmal nicht der Alkohol, sondern die Schule das Weltunheil bedeutet. Von dem Wort „Beschränktheit,

dein Name ist Professor", das eine der Personen dieses Dramas ausspricht, war Hille so entzückt, daß er es als besonderen Aphorismus verwerten zu dürfen glaubte. Kurz, ein trivialeres Thema und eine trivialere Tendenz hätte er sich nicht leicht wählen können. Aber er trug in seinem Herzen das Gegenbild einer freien Naturmenschlichkeit und eines künftigen Geschlechtes, dessen elementare und dunkelste Triebe zu einer großartigen und mächtigen Herzlichkeit geworden wären. Seine revolutionären fahrenden Schüler sind scheinbar Sansculotten, in Wirklichkeit wunderbar animalische Naturwesen, fast wie Böcklinsche Satire, und doch wieder von einer entzückend menschlichen Güte und Zartheit. Die Satire ist vielfach schon zum Humor geworden, und es könnte fast scheinen, als wäre hier das Ideal erreicht, als wäre der Dichter hier wirklich auch ein Skalde, ein Kämpfer. Jedoch die Geringfügigkeit des Kampfobjecktes bleibt ein organischer Fehler und steht im Mißverhältnis zu dem dichterischen Hintergrund. Es rächt sich, daß Hille trotz seiner echten reformatorischen Leidenschaft keinen umfassenden politischen Blick besitzt, und einer Klasse entstammt, die in kleinbürgerlicher Revolutionsspielerei befangen bleibt. Er gerade hätte zwischen Dichtung und Politik, zwischen Kultur und Traum die künstlerische Brücke schlagen können, wie kein anderer. Aber er fand den richtigen Punkt nicht, wo er einsetzen konnte, und so ist sein Schaffen wie seine Lebensführung ein großartiges und rührendes Bruchstück geblieben. Als der hartnäckige, tiefe und herzliche Gemütsmystiker der Moderne behauptet Peter Hille seinen guten Platz in der Literaturgeschichte.

Impressionismus und Neu-Romantik II.

Symbolismus und Lyrik.

Die seltsame Mystik, die von Anfang an in Hilles und etwa noch in Paul Scheerbarts persönlicher Anlage gewurzelt haben mochte, gewann allgemeinen Anklang und wurde beinah Mode, als die kulturpolitische Richtung, die die Neu-Romantik anfangs einzuschlagen schien, mehr und mehr im Sande verlief. Man kann sagen, von da ab kam die neuromantische Richtung überhaupt erst zum Durchbruch und unterschied sich nunmehr nicht mehr nur durch ihren impressionistischen Stil vom Naturalismus, sondern vor allem durch ihre Weltanschauung, die freilich gleichfalls an die letzten naturalistischen Ausgänge anknüpfte.

Arno Holz und Schlaf hatten ihre Erfolge der Sehschärfe ihrer verfeinerten Sinne zu verdanken gehabt, die sich an der strengen naturwissenschaftlichen Methode der Beobachtung geschult hatten. Da nun aber das Individuum von dieser neu entdeckten Kleinwelt aufgesogen wurde, so lag es nahe genug, sich daran zu erinnern, daß die Naturwissenschaft nicht nur das Mikroskop erfunden hatte, sondern auch das Teleskop; auch die Spektralanalyse, auch den elektrischen Funken, der um den

Erdball kreiste. Die menschlichen Sinne, so schien es, mußten noch einmal den ganzen Weltraum durchdringen, und wohin Auge und Ohr gelangen konnten, da war überall auch Platz für ein inneres Durchleben der erlangten Erkenntnis und für ihre Durchsättigung mit Stimmung. Dieser verstiegene künstlerische Ehrgeiz, der schon bei Paul Scheerbart deutlich hervortrat, war eine strenge Konsequenz aus der Grundvoraussetzung des Naturalismus, und kein Geringerer als Johannes Schlaf ist als einer der Ersten darauf verfallen. In seinem künstlerisch vielfach brüchigen Roman vom „Dritten Reich“, einem der interessantesten Zeitbücher, schildert er den seltsamen modernen Werther Emanuel Liesegang, dem die Errungenschaften der naturwissenschaftlichen Technik und Sinnenverfeinerung schier bis zum Wahnsinn zu Kopf gestiegen sind. Wenn er in Berlin die Straßen durchwandert, erscheint ihm die vorüberrasende Menschenmenge plötzlich als ein in sich zusammengewachsenes, ungeheuerlich unförmiges Gebilde, das wir freilich mit unseren groben Sinnen so noch gar nicht wahrnehmen können, das uns immer noch lediglich in der Form von einzelnen Menschen oder Menschenmassen entgegentritt. Auch die große Stadt Berlin, die Liesegang vom Kreuzberg her überblickt, erweckt in ihm eine wahrhaft unerhörte, mehr als Danteske Vision. Auch Berlin ist ein einzelnes, ungeheures Riesenwesen, das seinerseits mit dem Erdball, mit der Menschheit zusammen verwachsen ist: wieder ein neues Wesensgebilde von noch unerhörteren Proportionen. Er sieht irgendwo auf dem Lande Vögel und fallende Blätter, und beides wird ihm zu einer Ein-

heit; die Blätter sind Vögel und die Vögel sind Blätter. Man könnte meinen, es wäre weiter nichts, als Pantheismus, das Alleinheitsgefühl schlechthin. Aber in früheren Jahrhunderten hatten die Mystiker allerdings „Gott“ oder die „Weltseele“ oder die „Substanz“ von Angesicht zu Angesicht zu schauen begehrt, jedoch es galt als Gnade, als Erleuchtung, als Inspiration. Zum erstenmal tauchte jetzt der tolle Gedanke auf, daß es lediglich Sache der Wissenschaft, der Technik, der physiologischen Sinnesverfeinerung wäre, das Ureine aus dem Wirrwarr der Einzeldinge herauszufischen und zum gemütlichen Anschauen vor die menschlichen Sinne auszubreiten. Schlaf hat wirklich recht, wenn er hier von Cäsarenwahnsinn spricht, von einem Machtrausch, den er freilich teilt. Damals, als das Buch erschien, wurde von begeisterten Adepten der neuen Lehre der seltsame Dichterphilosoph Fechner ausgegraben, der nach dem „Weltgehirn“ gesucht hatte. Die neuen Jünger des seltsam berückenden Meisters begnügten sich freilich nicht mit einem so groben Gebilde, wie ein Gehirn immer noch ist. Sie sahen feiner und differenzierter und suchten das Weltganze schlechthin. Aber sie zweifelten nicht, daß man es einmal schauen, betasten und greifen würde wie irgend eine andere, den Sinnen zugängliche Sache oder zum mindesten, wie man eine zusammengeballte und in sich klare Stimmung empfinden und genießen mag. In jenen Tagen schrieb der liebenswürdige und begabte Wilhelm Bölsche seine dichterischen Naturgeschichten, vor allem sein „Liebesleben in der Natur“, das aber ganz und gar nicht etwa als ein Gleichnis, als ein märchenhaftes Epos gemeint war. Er glaubte,

das Wesen der Liebe ergründet zu haben, wenn er die menschlich gesteigerte Liebesempfindung in den Hering oder in den Bazillus hineindichtete, weil ja tatsächlich der gleiche Naturtrieb hier wie dort zugrunde liegt. Aber die Unterschiede innerhalb dieses gemeinsamen Triebes überwiegen denn doch die Ähnlichkeiten um einige Millionen Empfindungsgrade, und Bölsche muß die Heringe vermenschlichen und die ganze Natur romantisieren, ohne daß er es merkt. Er glaubt allen Ernstes, nicht etwa eine prächtige kosmogonisch-realistische Dichtung gegeben zu haben, sondern sozusagen das streng wissenschaftlich ermittelte, mit den Sinnen scharf angeschaute und stimmungsgemäß durchempfundene Weltganze in seiner entscheidendsten und tiefsten Lebensform. Nur Bölsches Liebenswürdigkeit und anmutige Epik verhindert uns, die romantische Ungeheuerlichkeit, aus der diese „naturwissenschaftlichen" Bücher erwachsen sind, voll zu durchschauen. In der Tat, es handelt sich um nicht mehr und nicht weniger, als daß Bölsche auf einem bestimmten Gebiet bereits erreicht zu haben meint, was Schlafs Doktor Liesegang erst späteren Geschlechtern vorbehalten glaubt. Es ist einfach der robuste Glaube an den großen Zauberer, der nur das Lösungswort zu finden braucht, damit er in die Tiefe der Berge und in die Räume des Himmels schaut. Nur etwas mehr verfeinerte Sinne, und man kann das Weltgeheimnis in die Westentasche stecken! Nicht etwa darum drehte sich der Kampf, daß es für uns außerhalb der Sinne und ihrer verstandes- und gefühlsmäßigen Verarbeitung weiter keine Erkenntnis gäbe: sondern die Sinne, der Verstand und das Gefühl sollten einfach das Urprinzip zu fassen be-

kommen. So viel traute man urplötzlich der Technik und den Naturwissenschaften und der modernen Dichtung zu, und es darf nicht wunder nehmen, daß Bölsche gelegentlich mit den Spiritisten geliebäugelt und sie genügend ernst genommen hat, um ihnen einen hochtragisch gemeinten Roman zu widmen. Wir stehen eben wieder im Lager der Utopisten, und hier ist es ein Gipfel. Wie harmlos erscheint die Utopie der Ethiker, Temperenzler und Konsumvereinler, wie grob und plump nimmt sich die Romantik Zolas aus, wie so sehr natürlich und menschlich mutet uns selbst Nietzsches physiologischer Übermensch an oder Scheerbarts Haschichtraum und Hilles Weltgemüt: verglichen mit dem Unterfangen eines Doktor Emanuel Liesegang, der das Universum sozusagen in sein Portemonnaie stecken und in Kleinmünze ausgeben möchte. Er kann es noch nicht, der arme Kerl; er scheitert daran und schießt sich eine Kugel durch den Kopf. Aber er zweifelt nicht an glücklichere Nachkommen, und sein Dichter, Johannes Schlaf, zweifelt gleichfalls nicht daran.

Diese sonderbarste aller Mystiken, die im Grunde auf einem toll gewordenen und sich überschlagenden Rationalismus beruhte, erreichte ihren Höhepunkt in den Gedichten eines der merkwürdigsten lyrischen Einsiedler, die jemals gelebt haben. Alfred Mombert heißt der wunderliche Schwärmer, mit dem keiner etwas anzufangen weiß, der vor allem vom Kunstwerk die Gestaltung von Empfindungen und inneren Erlebnissen erwartet. Was aber Mombert erlebt oder erleben möchte, entzieht sich seiner ganzen Natur nach jeder wirklichen Gestaltung. Auch er nämlich sucht das Ur-Eine, auch er möchte schlecht-

hin das Universum mit allen seinen Planeten, Sonnen und Unendlichkeiten in eine einzige Stimmungsformel zusammenpressen. Natürlich in eine lyrische Formel, da er ganz und gar Lyriker ist, und zwar der hochbegabtesten einer. Sonne, Mond, das Meer, die Nacht, beglänzte unendliche Räume, gewaltige Landschaften und ungeheure Abgründe: mit diesen urältesten lyrischen Requisiten wirtschaftete er, wie nur je ein kosmischer Lyriker damit gewirtschaftet hat, und von Zeit zu Zeit spürte er seine Faust „voll Meisterstärke", so daß ihm in Einzelheiten eine wahrhaft wundervolle Formung des widerspenstigen gewaltigen Stoffes gelungen ist. Aber sein Dämon, sein starrer Machtwille, der den ganzen Kosmos unterjochen möchte, läßt ihn doch nicht lange beim reinen Kunstwerk verweilen. Es ist wie eine furchtbare und unaufhörliche Hetzjagd hinter nebelhaft wallenden Riesenphantomen, und dabei quirlen dem Dichter Gedanken und Bilder zu einem ungeheuerlichen Chaos durcheinander. Wenn man glaubt, daß er ein irdisches Weib besingt, obwohl in mythischer Verklärung, dann ist es plötzlich die Sonne, und dann wieder das Meer, der Abgrund, und endlich eine jenseitige Sonne, jenseitige Meere, das Chaos, das Nichts, das Etwas, das Geschaffene, das Werdende, das Vergehende: wir finden kein Ende, wie auch der Dichter keins findet. Immerhin sind in dieser grandiosen und furchtbaren Nebelwelt drei schmale leuchtende Pfade zu erkennen, die er wechselweis zu wandeln versuchte, um zum glühend ersehnten, unerreichbaren Ziel zu gelangen. Der Glühende, der Schöpfer, der Denker: so lauten drei Titelbezeichnungen für drei Gedichtbücher Alfred

Momberts. Der Glühende ist einer, der im Fieber glüht, im Fieber seiner Visionen. Aber auch der Körper wird von diesen Schauern geschüttelt, und es ist die Empfindung dabei, mit der noch jeder Mystiker begonnen hat, daß man diese groben körperlichen Schranken um jeden Preis zerbrechen müßte, daß der Körper das größte Hindernis für die Erkenntnis des Ur-Einen wäre, und daß nur der geschwächte und gehemmte Leib den inneren Sinn entfesseln könnte: mit einem Wort, daß Halluzinationen tiefere Erkenntnisse gewähren, als nüchterne und gesunde Sinnesempfindung. Darin liegt für viele Dinge eine Wahrheit, weil die Krankheit die Sinne schärft, indem sie sie überreizt. Lange vor den Ärzten wußten es die Mystiker und wollten von hier aus zum letzten Geheimnis hin, und auch Mombert im „Glühenden" hat es gewollt. Da aber auf diesem Weg die Zerstörung lauerte, die „Wahnsinnsgefahr", so wandte er sich ab und suchte nunmehr als „Schaffender" dem Mysterium beizukommen. Nicht wie Nietzsche als ein Kulturschaffender, sondern als Schöpfer des Universums. In jene Kraft, die Meere und Welten emporsteigen ließ, wollte er sich einfühlen; er wollte sich ganz mit ihr verschmelzen, um nachzuempfinden, wie es tut, wenn Gott den Kosmos erschafft. In seinem Gedichtbuch schildert er sein Ringen mit der menschlichen Schranke, die ihn vom Schöpfer für ewig zu trennen scheint; die Geburt des Schöpfers in ihm und endlich die Erkenntnis, daß auch in der Schaffenskraft noch keine Allmacht wäre. Denn in allem Schaffen liegt ein Zwang, es ist durch einen Stoff bedingt, der gleichsam gegen unsern Willen an das Licht drängt. Es ist der Samen, der aus der Erde sprießt, das

Kind, das oft die Mutter tötet. So kommt Mombert endlich dazu, den „Denker“ zu verherrlichen, richtiger den planvollen und bewußten, anstatt des unbewußten Schöpfers, die erzeugende Kraft, anstatt der gebärenden. Wie er früher zum Weltenschöpfer werden wollte, so jetzt zum Weltendenker. Manchmal möchte man schier an den Hegelschen Weltgeist denken, an die formende und allmächtige Universal-Weltvernunft. Nur daß die Bilder und Gleichnisse, soweit sie Umriß gewinnen, dem modernen teleskopischen Naturempfinden zu verdanken sind. Außerdem klingt gelegentlich ein dumpfer und ferner Ton der Resignation hinein, und der Gedanke verzichtet dann auf „Macht“ und ist froh, in die Gipfel der Eisberge entronnen zu sein, fern von allem Chaos, Schaffen und Kampf. Alles in allem aber, diese Entsagung bezeichnet nicht Momberts eigentliches Wesen, das vielmehr in dem dämonischen Machtwillen einer großartig lyrischen Persönlichkeit wurzelt, die ihre Art um jeden Preis dem Universum aufzwingen möchte. In dieser Beziehung ist Mombert beinah der moderne Novalis. Bei ihm zeigt sich freilich der Machtwille und der naive ungeheuerlich utopistische Glaube an das universale Endziel in noch viel gesteigerterer Energie, wie es dem geschwellten Selbstbewußtsein eines technisch-organisatorischen Machtzeitalters entspricht. Hardenberg hatte sich dafür mehr Ahnung bewahrt, daß zwischen dem Menschen und dem Universum vielleicht doch eine ewige Kluft gähnen könnte. Darum stürmte er nicht in rasender Vermessenheit vorwärts und war ohne Zweifel der formsicherere Künstler. Momberts Gedichte haben fast niemals das Chaos, aus dem sie

hervorgingen, abgestreift. Es liegt über ihnen wie ein ganz unfaßbar feiner wallender Hauch und Nebel, aus dem flammenden Sonnen, urgroße Bilder und weltweite Worte herausstrahlen, wie sie sonst kaum großen und größter Dichtern zu gelingen pflegen. Aber der imperatorische und bewußt artistische Stil, den Nietzsche der modernen Romantik einverleibt hat, ist Momberts Sache nicht, weil vor der Aufgabe, das Chaos schlechthin zu formen, auch die gewaltigste Kraft versagen muß. Der Grund, warum Mombert nicht zu einem Lyriker der Weltliteratur herangereift ist, liegt ganz und gar nur darin, daß in seiner Weltanschauung keine Entsagung ist, die auch den Künstler die Ehrfurcht vor dem Unendlichen und Unergründlichen lehrt. Er hat die Moderne im gewissen Sinn zu Ende geführt und damit entlarvt. Ihr kleinbürgerlicher Utopismus, der an Weltverbesserungen und Weltrezepte glaubt, ist bei ihm in den Kosmos projiziert und dadurch, ohne daß er es will und merkt, in der tödlichsten Weise kritisiert. Ihr Gemisch von objektiver Hingabe und rücksichtsloser Willensenergie offenbart in den Gedichten Momberts die Grenze, wo es nicht mehr weiter geht, so daß selbst die aus dieser Seelenanlage errungene neue Stilkunst zerbricht. Es hebt die Frage an, ob nicht doch noch etwas fehlen dürfte, ob die Moderne schon fertig ist.

Gewiß, etwas fehlt noch immer: man könnte es als jene Dialektik bezeichnen, die es versteht, Individuum und Welt in ein Verhältnis zueinander zu setzen, ohne daß der eine Teil vom anderen aufgesogen würde. Noch besser, es fehlt die Entsagung, die Erkenntniskritik. Was soll das heißen,

wenn Schlafs Liesegang das Absolute sehen will, mit leibhaftigen Augen sehen, da er doch wissen sollte, daß Zeit und Raum uns zwingen, nur ein Nebeneinander und Nacheinander von Gegenständen und Vorgängen in uns aufzunehmen? Das sollte dem Doktor Liesegang nicht unbekannt sein, und wenn es ihm noch so sauer fällt, er muß sich damit abfinden, daß er auf einer schmalen Sandbank im Meere der Unendlichkeit verweilt, und daß alle seine Visionen nicht nur für ihn, sondern auch für künftige Geschlechter immer und ewig Visionen bleiben werden. Ein gleiches gilt von dem titanischen Ringen Momberts, den man fast als religiöse Natur ansprechen würde, wenn ihm nicht gerade die Ehrfurcht der Entsagung gegenüber den unergründlichen Problemen, die er gewaltsam unterzwingen will, fehlen würde. Darin ist ihm sogar der Skeptiker Paul Scheerbart überlegen, gar nicht von Nietzsche zu reden. Jedenfalls war es undenkbar, auf diesen Wegen weiter zu wandeln, und so diente Momberts Beispiel gerade umgekehrt dazu, den jungen Poeten allen kosmischen Machtkitzel gründlich auszutreiben. Sie verfielen vielmehr, weil jede richtweisende philosophische Formel fehlte, in das entgegengesetzte Extrem einer Entsagung, die weit über das Ziel schoß. Das Universum, die Allnatur, wurde immer mehr nur noch mit dem Gefühl der Angst und willenlosen Hingabe betrachtet, und es blieb lediglich, aber in sehr verschüchterter Form, jene energische Stilkunst, die unendlich kleinste Wahrnehmungen festzuhalten und zu gestalten vermochte. Diese Phase der Neu-Romantik hat noch manches seelenvolle Werk hervorgebracht, das die moderne Gefühlskultur sehr wesentlich bereicherte, wenn auch die

meisten dieser Schöpfungen schwerlich künftigen Geschlechtern etwas zu sagen haben werden.

* * *

Es ist klar, daß vor allem die Lyrik der modernen Romantik, wie einst der alten, so ziemlich das meiste zu verdanken hatte. Wieder, wie hundert Jahre früher, wurde auf das Unbewußte hingewiesen, auf die Geheimnisse letzter Instinkte, auf die zartesten und verschwebendsten Regungen des Seelenlebens. Zugleich aber trat der bedeutsame Unterschied zur älteren Romantik vielleicht nirgends in so greifbarer Anschaulichkeit hervor, wie gerade auf dem Gebiet der Lyrik. In den Tagen der blauen Blume hatte man für das Unbewußte die primitive Symbolisierung durch Märchen und Sagen gewählt, womit das moderne, psychologisch anspruchsvollere Stilgefühl vorläufig nichts anzufangen wußte. Ferner hatte jene Vorzeit recht eigentlich das Lied, geradezu das Volkslied kultiviert, und die Lyrik erschien fast nur als eine jüngere Schwester der Musik. Der Grund war der, daß durch Klangwirkungen am leichtesten der Eindruck des Geheimnisvollen, Unbewußten, Grauenhaften hervorgerufen wird. Auch gegen diese, doch eigentlich sehr grobe Beihilfe bäumte eine strengere Stilzucht sich auf, und so trat hier, wie überall sonst, der malerische Eindruck an die Stelle des musikalischen. Der schon geschilderte impressionistische Stil, jene von fernher andeutende Farbennuance, die von den Klangwirkungen nur unterstrichen und gleichsam eingerahmt wurde, gelangte zu einer immer größeren Vollendung. Hier war Nietzsche ein gefeiertes und unübertroffenes Vorbild, und es läßt sich noch gar nicht abmessen, wie viel nicht zum

wenigsten gerade die Lyrik ihm zu verdanken hat. Von ihm stammen auch die modernen freien Rhythmen, die sich vom älteren Dithyrambus eben dadurch unterschieden, daß die einzelnen Zeilen und Worte viel energischer und auch farbiger stilisiert wurden. Vor allem aber muß er recht eigentlich als der Vater des modernen Naturgefühls bezeichnet werden. Er pflegte ganz wenige Einzelzüge der Landschaft auszuwählen: einen Felssteig, einen Baum, und dann diese Einzelheiten mit allem ihrem Duft und Hauch in seinen Zarathustra-Hymnus derartig hineinzustellen, daß sie wie von selbst zu wundervollen Symbolen wurden. Der ganze lyrische Nachwuchs hat da von ihm gelernt, und man brauchte nun noch, was Nietzsche selbst zumeist verschmäht hat, die trüben Mächte des Unbewußten, die Empfindungen einer dunklen Angst und dumpfen Verzweiflung in diesen neugeschaffenen Stil einzufangen, um die symbolistische Lyrik nach allen Seiten hin zu entfalten. Eine Übersicht aller lebenden Lyriker und ein Urteil über sie verlangte ein besonderes Buch und ist an dieser Stelle nicht erforderlich, weil es mit wenigen Ausnahmen mehr auf die Richtung als auf ihre einzelnen Vertreter ankommt. Zwei Merkmale aber, die dem Gefühlsgehalt der neuen Lyrik eine besondere Note aufgeprägt haben, dürfen nicht übergangen werden: die moderne Erotik und die moderne Frau. Auch die alte Romantik hatte ja mit Inbrunst das Mysterium der Geschlechtsliebe zu ergründen gesucht und es als Symbol für das kosmische Leben und das Weltgeheimnis schlechthin zu verwerten verstanden. Daß ihr die Nachfolgerin auf dieses Gebiet folgte, war weiter nicht verwunderlich und lag in der Natur der Sache. Aber

zugleich verlangte die feinere Schulung des Auges und das moderne malerische Gefühl eine noch viel entschiedenere Betonung des sinnlich-körperlichen Elementes, das die älteren Romantiker zwar nicht vergessen, aber von vornherein in einem mystischen Rausch aufgelöst und ertränkt hatten. Ohne Zweifel lag hier ein großer Fortschritt zu stärkerer Naturwahrheit und Empfindungsechtheit, und wenn sich sofort wieder, wie selbstverständlich, moralisierende Zionswächter fanden, die über Unsittlichkeit zu zetern sich erkühnten, so kommt dieses Monument von unserer Zeiten Schande füglich nicht weiter in Betracht. Wäre das sinnliche Element in impressionistisch-symbolischer Weise in das lyrische Gedicht eingegangen, so hätten sich ganz von selbst hervorragende Kunstwerke entwickelt. Zum Unglück spukte aber noch vom Naturalismus her ziemlich viel physiologische Romantik in der Erotik herum, Blut- und Rassenmystizismus, der in fast Zolaistischer Manier zu gewaltsamer Aufdonnerung und überkünstlicher Romantisierung von Einzelzügen führte. Die stärkste Sinnlichkeit, wenn sie sich nur echt und naturhaft gibt, und sogar auch die sogenannte perverse Sinnlichkeit, wenn nur ihre Krankheit aus dem Organismus selbst herkommt, hat ihr volles Bürgerrecht in der Poesie. Aber es wirkt peinlich oder komisch, wenn behufs Symbolisierung und aus Gründen der physiologischen Romantik künstliche Gewaltsamkeiten und rein symbolische Perversitäten mit echten Naturlauten ohne Wahl vermischt und vermengt werden. Davon ist die moderne Erotik keineswegs frei, und dadurch ist auch viel Stilwiderspruch in sie hineingekommen, weil der differenzierte,

psychisch-künstlerische Stil eines Nietzsche mit der brutalen Physiologie, die letzten Endes von Zola stammt, nicht eben gut zusammenklingt. Viel Mißlungenes in der zeitgenössischen Lyrik ist aus diesem Stilwirrwarr zu erklären, der übrigens auch Anlaß zu den genialsten Experimenten gegeben hat. Es mag vor allem an Richard Dehmels Anfänge erinnert werden, an seinen wundervoll bizarren und bizarr wundervollen Cyklus von den „Verwandlungen der Venus".

Von der modernen Frau gilt ein Gleiches wie von der modernen Erotik. Durch die Frauenbewegung bekam die Frau den Mut zu ihrer Weibpersönlichkeit und also auch zu ihrer weiblichen Sinnlichkeit, und es ist wiederum als Fortschritt zu begrüßen, daß sie als Dichterin nicht mehr nur von der „reinen" Gretchenliebe zu singen weiß. Wenn erzreaktionäre Kritiker, wie ein Herr Otto von Leixner oder gar Herr Adolf Bartels darüber zu schimpfen begannen, so haben sie damit nur ihre geistige Rückständigkeit an den Pranger gestellt. Aber auch hier spielte wieder die physiologische Romantik hinein, und die Dichterin sprach nicht nur im eignen Namen, sondern drapierte sich gar zu gern als Mutter Gäa, als Astarte, als Aphrodite, als Ur-Mänade, wenn man es so nennen darf. Der Fehler war nicht, daß die Sinnlichkeit diesem wilden Symbolismus entsprach, sondern daß sie ihm zumeist nicht entsprach und darum gewaltsam aufgedonnert werden mußte. Dieser Vorwurf kann aber gerade der einen dichtenden Dame, die es allein zu einem Massenerfolg beim lieben Publikum brachte, nicht so ohne weiteres gemacht werden. Marie Madeleine von Puttkammer

aus Eydtkuhnen hatte, als ihr Gedichtband erschien, ein doppeltes Schweineglück: die einen, die echten Philister, tobten wie die Besessenen, so daß die anderen Philister, die gern in Vorurteilslosigkeit und Geistesfreiheit machten, sich veranlaßt fühlten, Frau Baronin Maria gegen die „Banausen" zu verteidigen. Aber die Dichterin war nur ein Mittel- und Mischtalent, das alte Epigoneneigentümlichkeiten mit gewissen, beträchtlich vergröberten Kunstmitteln der Moderne ganz geschickt und roh zugleich zu amalgamieren verstand. Sie stammt von Heine ab, und jeder ihrer Verszeilen, dem Fluß und Bau ihrer Rhythmen, ist dieser Duft und Ursprung auf hundert Meilen anzuriechen. Immerhin würde diese Abhängigkeit eine große Begabung noch nicht ausschließen, weil es mitunter auch große Epigonen gibt. Aber unsere holde Frau hat von den hervorragenden Eigenschaften des Meisters nichts, schlechterdings rein gar nichts geerbt. Heines diabolischer und revolutionärer Hohn, der wie mit der Naturkraft des Dynamits wirkt und auch mit der Poesie einer solchen Naturkraft: unsere kokette Maria Magdalena hat daraus ein fades Überlegenheitsgetue gemacht. Ungefähr in dem Stil: seht mich an, ihr Philister, wie ich auf euch pfeife, und wie schrecklich ich bin. Sie wiederholt es so oft und immer im gleichen Ton, daß es bald genug langweilig wird. Noch weniger hat sie natürlich von Heines tiefinnerlichster Tragik etwas geerbt oder von der siegreichen Souveränität, mit der er diese Tragik überwältigte. Einfach eine gewisse kecke und graziöse Frechheit und die ironisch zierliche Melodie konnte sie mit behendem Geschick so ziemlich nachmachen, und ihre

begeisterten Kritiker haben natürlich mit dem geläufigen und abgegriffenen Lob der „Formgewandtheit" nicht zurückgehalten. Wenn aber etwas gegen sie spricht, so ist es diese muntere Formbehendigkeit, die heute einen Anachronismus bedeutet. Heute ringen die Größten nach einem verdichteten Stil, der im kleinsten Raum eine farbige Unendlichkeit bedeuten und andeuten soll. Um von den Kleineren nicht zu reden, mit was für einer Willenszucht hat Nietzsche jedes Wort wieder und immer wieder auf die Goldwage gelegt! Es galt eben strengste und feinste, zarteste Schattierung, um dem impressionistisch-symbolistischen Gefühlsgehalt zu genügen. Marie Madeleine bringt aber einfach Heinesche Wort-Clichés, die immer noch wirken, und tut in ziemlich unorganischer Manier gerade noch so viel Farbenkleckse hinzu, als es durch die Moderne zur Mode geworden ist. Mehr aber nicht, beileibe nicht. Sie hatte darum auch mit vollem Recht Erfolg bei den Spießbürgern beider Lager, und wir erlebten den Spaß, daß sich die Konservativen über sie entrüsten und gewisse Moderne für sie eintreten zu müssen glaubten, wobei dann das alte Wort Heines in Erfüllung ging: o Schilda, mein Vaterland! Wer aber die moderne Frauenlyrik wirklich in ihren Vorzügen und Gefahren an der Quelle kennen lernen will, der mag sich anstatt an Marie Madeleine an Else Lasker-Schüler wenden, der entschieden bedeutendsten Erscheinung auf diesem Gebiet.*)

*) Margarete Beutler, die etwa auch in dieser Reihe zu erwähnen wäre, fällt nur mit einzelnen Gedichten unter „weibliche" Lyrik. Sie gehört im Wesentlichen zum Sturm und Drang, hat auch „soziale" Gedichte geschaffen, und Kampftemperament und Künstlerkraft haben sich bei ihr nicht ausgeglichen.

Sie ist durchaus Romantikerin im modernen Sinn. Sie symbolisiert nur ihr eigenes Innenleben und gelangt dabei ganz von selbst zur Farbe und zum malerischen Eindruck. Demgemäß ist auch ihre Technik und Wortwahl von malerisch-symbolistischen Gesichtspunkten bestimmt, und dabei geht es selbstverständlich nicht mit der behenden Wortgewandtheit einer Marie Madeleine. Trotzdem ist sie auch die bedeutendere Stilkünstlerin, wiewohl die Form oft genug ihren wie erstarrten Händen entgleitet und zerbricht. Denn in ihr lebt, lediglich als unbewußter Instinkt, jene monistische Empfindung aller Romantik, der das Individuum gleichsam mit dem Kosmos verflochten scheint. Sie ist insofern das weibliche Gegenstück zu Mombert, als der leidenschaftliche Wunsch des Mannes, das Universum unter seine Faust zu zwingen, bei der Frau zu einer aus Angst, Sehnsucht und Grauen gemischten Empfindung geworden ist, die sich manchmal bis zu demütiger Hingabe steigert und dann wieder in Verzweiflung aufschreit. Weib ist sie auch darin, daß das Leben der Sinne und des Geschlechtes bei ihr nicht verschwunden ist, wobei sie gleichfalls der physiologischen Romantik zum Opfer fällt. Doch erscheint dieser Zeitirrtum bei ihr auch wieder als naturgemäßes Produkt ihrer Persönlichkeit. Fast wie gewisse idealistische Jünglingsnaturen empfindet sie die bange Wahl zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden, und sie hat Angst vor der Sinnlichkeit, die ihr wie ein unheimliches Fabeltier erscheint, vor dem sie flüchtet und dem sie verfällt. Das verwächst mit ihrem Angst- und Ohnmachtsgefühl gegenüber der Unendlichkeit zu einer Einheit, und nicht immer gelingt es ihr, das

wogende Chaos zur Form zu zwingen. Ihre besondere Note erlangt sie, wenn sie zeitweilig alle Ängste von sich abschüttelt und ihre Sehnsucht und die Erfüllung dieser Sehnsucht in überirdisch zarten Traumvisionen ausspricht und vorwegnimmt. In solchen Augenblicken hat sie ein paar Gedichte geschaffen, die in bedeutender Weise die moderne Lyrik bereichern.*)

Im Grunde stammte das erotisch-physiologische Element der Frauenlyrik immer noch vom Naturalismus ab, vom physiologischen Symbolismus, und es war nur folgerichtig, daß sich die Neu-Romantik davon endlich ganz zu

*) Da ich wegen meiner Wertschätzung von Else Lasker-Schüler mehrfach angegriffen wurde, namentlich von Leo Berg, dem Protektor von Marie Madeleine, so setze ich zur Selbstrechtfertigung zwei leichter zugängliche Gedichte von ihr hin, die das im Text Gesagte in etwas illustrieren und bestätigen dürften:

Weltflucht.

Ich will in das Grenzenlose
zu mir zurück.
Schon blüht die Herbstzeitlose
meiner Seele,
Vielleicht ists schon zu spät zurück!
O, ich sterbe unter euch!
Da ihr mich erstickt mit euch!
Fäden möchte ich um mich ziehn —
Wirrwarr endend!
Beirrend,
Euch verwirrend,
Um zu entfliehn
Meinwärts!

Mutter.

Ein weißer Stern singt ein Totenlied
In der Julinacht,
Wie Sterbegeläut in der Julinacht.
Und auf dem Dach die Wolkenhand,
Die streifende feuchte Schattenhand
Sucht nach meiner Mutter.
Ich fühle mein nacktes Leben,
Es stößt sich ab vom Mutterland.
So nackt war nie mein Leben,
So in die Zeit gegeben,
Als ob ich abgeblüht
Hinter des Tages Ende,
Versunken
Zwischen weiten Nächten stände,
Von Einsamkeiten gefangen.
Ach Gott! Mein wildes Kindesweh!
... Meine Mutter ist heimgegangen.

befreien suchte. Das stilistische Problem lief immer mehr darauf hinaus, die unbekannten Mächte des Kosmos, das gewaltige Grauen und unerklärliche Entzücken ohne materielle Beimischung in der malerischen Form der Moderne darzustellen. Nietzsche, der große Kulturkämpfer, hatte dieses Gebiet dunkler Ängste nur gelegentlich gestreift, aber dadurch doch mehr träumerisch veranlagten Naturen den Weg gewiesen. Es entstand eine besondere Form, die dem impressionistischen Stil vorzüglich entsprach, nämlich die moderne Skizze. Ursprünglich wurde sie wohl auch zu naturalistischen Zwecken verwertet, bis sich immer mehr ihr neuromantischer Charakter offenbarte. Der besondere Virtuose aber, der mit zarter und raffinierter Kunst auf diesem Instrument zu spielen verstand, war Peter Altenberg. Dieser junge jüdische Wiener bedeutet einen Typus: nämlich den modernen deutschen Jüngling, den wunderlichen Schwärmer, der kein Enthusiast des Kampfes mehr ist, sondern einer der Melancholie. Sicherlich hat auch in Altenberg einmal ein Kämpfer gelebt, einer jener kleinbürgerlich sozialen Weltverbesserer, die in ihrer Art gegen die Bourgeoisie blank zogen. Gelegentlich blitzt es auch heute noch in ihm auf, wie der Nachruf an eine früh verstorbene junge Schauspielerin beweist, und er wäre sicherlich auch in diesem Umkreis viel mehr Künstler geblieben als die meisten anderen Stürmer und Dränger. Aber frühzeitig scheint er die Komik dieser geräuschvollen Weltverbesserer durchschaut zu haben, und eine Entwicklung zu einem Kämpfer im großen Stil blieb diesem müden Skeptiker versagt. Ebenso hat ihn offenbar die kosmische Schwärmerei der andern Neu-Romantiker eher abgeschreckt,

so daß er auf verwegene Experimente nicht ausging. Er ließ alles mit einer gesammelten, stillen Passivität über sich ergehen und entwickelte gegenüber dem Unbekannten, dem Schicksal, eine gelassene Demut, die manchmal als eine ruhig ernste Traurigkeit erscheint. Aus dieser Anlage heraus suchte er ähnlich geartete Naturen auf, namentlich Frauennaturen, und was sich alsdann solche Seelen- und Leidensgenossen in stummen oder halb andeutenden Gesprächen zu offenbaren haben, macht den eigentlichen Inhalt seiner Skizzen aus. Seine Spezialität, wie man fast sagen möchte, ist die unverstandene Frau, in die er sich wirklich mit geschmeidiger Innigkeit ganz einzufühlen vermag. Er ist ihr Troubadour, und dieser schmächtig zärtliche Sänger versteht besser, als es selbst der gewaltige Ibsen in seiner „Nora" verstanden hat, was solche Frauen mit dem „Wunderbaren" eigentlich meinen. Nichts anderes, als daß auch über der härtesten Wirklichkeit noch etwas wie ein Traumschleier und Märchenduft lagern soll. So unendlich viel und unendlich wenig zugleich verlangen sie vom Leben und von dem Mann, der sie liebt. Wenn es ihnen versagt wird, dann wagen sie oft gar nicht zu klagen, weil sie zumeist nicht wissen, woran sie leiden. Und dann naht sich Peter Altenberg, dieser seltsame Hausfreund, und löst ihnen die Zunge. Doch niemals kommt es dabei zu einem Aufschrei, sondern immer nur zu einem stockenden und zögernden, schweigsamen Geständnis. Dadurch wird seine Technik bestimmt, die mit feinen und leisen Mitteln zu wirken sucht und die diskret behandelte äußere Umgebung lediglich als Symbol für den Seelenzustand verwertet. Dabei aber klingt

die malerisch-impressionistische Tendenz überall durch, und er schildert gelegentlich mit einem verhaltenen Entzücken die Zimmereinrichtung oder Toilette der geliebten Frau. Alles in allem ist Altenberg auf diesem Gebiet ein Meister. Aber es ist freilich ein schier ängstlich enges Gebiet, und selbst wer den Traum über alle Realität stellt, möchte der Meinung sein, daß es wohl noch größere und farbenvollere Traumreiche gibt, als sie uns Peter Altenberg zu erschließen vermag.

Ein größerer oder wenigstens reicherer Träumer als er ist der Belgier Maurice Maeterlinck, der einen so tiefgehenden Einfluß auf die deutsche Neu-Romantik genommen hat, daß er unbedingt in eine moderne deutsche Literaturgeschichte gehört. Einer seiner begabtesten und selbständigsten Schüler, der Lyriker und Dramatiker Wilhelm von Scholz, hat gelegentlich in einer treffsicheren Analyse die beiden Grundeigenschaften seines Meisters festgestellt: das Bildmäßige und das Grauen. Maeterlinck hat innere Visionen, er erblickt farbenvolle und leuchtende Bilder, die sich aber nicht fortentwickeln lassen und darum zu zerfließen drohen. Der Rahmen aber, der dennoch das Bild zusammenhält, ist eben das Grauen, die Furcht vor unbekannten Mächten irgendwo im Universum. Er schildert etwa eine Familie, die bei dem Schein der Lampe im Zimmer sitzt und in Sorge abwartet, wie es daneben in der Kammer dem Todkranken ergehen wird. Nun, er wird ganz einfach sterben, und die Angehörigen sehen zwar nicht, aber fühlen und hören in scheuem Schauer, wie der Tod durch den Garten schreitet, das Haus umstreift und langsam, ganz langsam in das Zimmer und in die Kammer dringt.

Alles an diesem Dramolett, das malerisch-dekorative Beiwerk wie auch der Dialog, hat nur den einen Zweck, das Grauen vor dem unbekannten Gespenst des Todes mannigfach abzuwandeln. Das Universum selbst, der Kosmos, birgt Gefahr und Untergang, und wir Menschen stehen ihm wehrlos gegenüber. Manchmal aber entdeckt Maeterlinck das kosmisch-monistische Element in der menschlichen Seele selbst, das „Unbewußte" der Psychologen. Dann kommt gelegentlich die alte Romantikerlehre bei ihm zum Durchbruch, daß jene Untergründe unseres Seelenlebens wertvoller und reicher wären, als das bewußte Gefühl. In solchen Momenten empfindet er die Unendlichkeit nicht als etwas Furchtbares, sondern als einen unbekannten und unerschöpflichen Hort voll Herrlichkeit. Er gibt uns dann mit unermüdlich leiser Beredsamkeit die Versicherung, daß ein stummes Beisammensein oft unendlich mehr offenbare, als die ausführlichste Mitteilung, oder daß etwa ein stiller Bettler, der faul in der Sonne liegt, größere Erlebnisse haben könnte, als ein weltgeschichtlicher Held der weltumwälzenden Taten. Man hat diese Aussprüche, die Maeterlinck in verschiedenen Essays gebucht hat, für Offenbarungen voll mystischer Weisheit gehalten, während ihre Banalität nur durch den traumhaften Stimmungszauber verhüllt wird, den der Dichter aus seiner Seele holt. Tatsächlich aber, abgesehen von diesem inneren Dichtererlebnis, beruht seine Weisheit einfach auf der Antithese. Eine Tatnatur hält die Tat für das Höchste: flugs bietet der Träumer ein Paroli und verherrlicht den in der Sonne schlafenden Bettler auf Kosten des Helden. Ein großer oder auch nur ein wirklicher Mystiker wird niemals so ver-

fahren. Er mag vielleicht ebenfalls den Helden für eine optische Täuschung erklären, für einen bloßen Schein; dann aber auch den Bettler, dann die ganze Welt, auf deren innere Einheit er zugunsten einer leichtfertigen Antithese niemals verzichten wird. Wozu aber mit Maeterlinck rechten? Wie andere Dichter ebenfalls hat er sich Philosophie nur zugelegt, um seine Persönlichkeit und Kunst vor der Welt zu rechtfertigen. Sein künstlerisches Vermögen ist übrigens leicht genug zu umschreiben. Denn diese Vereinigung des Bildmäßigen mit der Stimmung des Unbewußten, mit der schaudernden Ahnung vor unbekannten Mächten ist zu allen Zeiten die Eigentümlichkeit des Balladendichters gewesen. Ein Beweis für unzählige: Goethes Erlkönig. In Dialog gesetzt, mit malerischer Ausführung des Hintergrundes und mit dem Kunstgriff, den Erlkönig irgendwo in das Unsichtbare zu verweisen: und wir hätten ein vollkommenes Maeterlincksches „Drama". Tatsächlich sehen wir hier nur wieder die folgerichtige Fortentwicklung von der alten zur neuen Romantik. Die geheimnisvollen Mächte werden nicht mehr in der vielfach primitiven Form von Märchen und Sagen wiedergegeben, sondern als sehr differenzierte seelische Stimmung. Das musikalische Hilfsmittel wird gleichfalls auch in der Maeterlinckschen Ballade immer mehr vom ersten Platz verdrängt und vibriert nur als ein verhaltener begleitender Akkord zwischen den Zeilen seiner Dialoge. Dagegen hat sich das malerische Element mit einer Macht geltend gemacht, daß es den bisher für die Ballade üblichen Rahmen der Erzählung sprengt und zum dekorativen Bild wird, zum Bühnenbild. Auch das naturalistische Drama

beruhte ja auf dem Bühnenbild, war im Grunde nur eine Reihenfolge von solchen Bildern. Der Unterschied zu Maeterlinck lag darin, daß die Naturalisten aus dem sozialen Leben mit seinen Kämpfen geschöpft hatten, er aber aus seiner balladenhaften Stimmung. Immerhin wurzelte diese moderne Ballade, genau so wie das moderne Drama, in der Zeit, und Maeterlincks großer Erfolg bei den Neu-Romantikern hat seine guten Gründe. Außerdem sind in diesen kleinen Romanzen in Dialogform tatsächlich uralte Stimmungen in so seelenvoller Weise verinnerlicht und neugeformt, daß eben jeder Maeterlinck gekostet haben muß, der von der modernen Psyche tiefere Kenntnis nehmen will.

Aber dieser Träumer hatte wieder und immer wieder gehört, daß er Dramatiker wäre, bis er selbst daran glaubte. Außerdem erkannte er, was ihm ja durchaus zur Ehre gereicht, das Problem, das der ganzen Neu-Romantik und der Moderne überhaupt zugrunde liegt: das Verhältnis des Individuums zum Kosmos, zur Weltstimmung. Wie war es möglich, der Persönlichkeit ihre Selbständigkeit zu wahren, ohne den Kosmos um die ihm gebührende Allmacht zu bringen? Wieder schrieb Maeterlinck stimmungsgesättigte Essays und suchte nach einer Antwort. Und wieder war der Denker dem Dichter in keiner Weise gewachsen. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß Maeterlinck für das trockene philosophische Kaiserweib Marc Aurel schwärmt, für diesen bravsten aller römischen Imperatoren, dem ja der passive Heldenmut, mit dem er seine ihm widerwärtigen Regentenpflichten erfüllt hat, als Charaktertugend hoch anzurechnen ist. Aber es hat doch

wohl noch reichere und gewaltigere Individualitäten gegeben, von denen Maeterlinck nichts zu wissen scheint. In seinem „begrabenen Tempel“ preist er beredten Mundes die Gerechtigkeit, die allerdings als die größte und vielleicht schwerste soziale Tugend erscheint. Aber Gerechtigkeit gegenüber dem Kosmos? Gegenüber dem Tod, den Milchstraßen und Planeten — da noch Gerechtigkeit? Das ist einfach absurd und blamiert alle, die Maeterlinck, diesen zierlichen Ethiker, der sonst noch ein vortrefflicher Balladendichter ist, für eine religiöse Natur oder gar für einen Mystiker gehalten haben. Übrigens besitzt er genügend Intelligenz, um hinterher doch noch herauszufinden, daß in allen entscheidenden Lebensaugenblicken, wenn uns das Wasser an die Kehle geht, gar nicht die Gerechtigkeit entscheidet und auch nicht eine geheimnisvolle Ahnung, sondern der instinktiv und jäh aufspringende Lebenswille und Selbsthaltungs- oder Machttrieb. Davon besaß er selbst nicht allzuviel, trotzdem aber beschloß er, auf dieser Grundlage ein Drama zu schreiben, das einen Massenerfolg hatte und dennoch gänzlich gescheitert ist.

Erzählen wir zunächst einmal die Ballade, die seiner „Monna Vanna“ eigentlich zugrunde liegt, und die er aus dramatischem Ehrgeiz gründlich verpfuscht hat. Der grausame und berüchtigte Prinzivalli, ein gefürchteter Kriegsführer, belagert eine feindliche Stadt und bringt sie an den Rand der Verzweiflung. Er verspricht aber, die Bewohner zu schonen, wenn das schönste Mädchen der Stadt, die sittsame Vanna, zu nächtlicher Zeit, völlig nackt und nur in einen Mantel gehüllt, in sein Lager käme. Vanna, die sich von einer glückverheißenden Ahnung beseligt und ge-

trieben fühlt, kommt wirklich und entdeckt in dem Gefürchteten den heimlich geliebten Spielkameraden ihrer Kinderjahre, der ihr aus alten Zeiten her noch grollt, weil er von ihrer Liebe bisher nichts wußte. Nun aber weiß er es. Er ehrt und entläßt sie mit den Worten: „und morgen bist du Braut". So oder ähnlich hat der Urkeim von „Monna Vanna" in Maeterlincks Seele gelebt. Das darf und kann man aus der ganzen Anlage des Dichters getrost vermuten. Es wäre eine farbige und ahnungsvolle Balladen- oder besser Romanzenstimmung heraufbeschworen worden, die ja auch noch im Drama gelegentlich prachtvoll aufblitzt. Der Gedanke des Dichters war offenbar, eine Frauennatur zu gestalten, die mit nachtwandlerischer Sicherheit der inneren Stimme folgt, in der Empfindung von Anzengrubers Wurzelsepp: es kann mir nix g'scheh'n. Innere Stimme? Da haben wir wieder den Kosmos, das Universum, das Unbewußte. In der Ballade hätten wir uns sehr ruhig eine solche Erklärung, also auch eine solche Stimmung gefallen lassen. Warum sollte Vanna nicht leise vorempfinden, daß es der Herzallerliebste wäre? In Romanzen und Märchen sind Vorgefühle und Ahnungen erlaubt, soviel der Poet immer will, wenn er nur eben den süßen und holden Märchenduft heraufbeschwört. Aber der Dichter denkt gar nicht daran, nur Ahnung zu geben, sondern Monna Vannas Entschluß, zu Prinzivalli hinauszugehen, ist ein klarer und wohlerwogener Willensakt. Sie läßt sich nicht träumend hintreiben, sondern handelt aus der Tiefe eines Instinktes mit rücksichtsloser Energie und zerbricht alle Widerstände. Aber woher kommt eigentlich dieser Wille, dieser unerschütterliche Entschluß? Hebbel hat im

ähnlichen Fall seiner Judith, die zu Holofernes geht, ziemlich ausführlich Auskunft darüber gegeben. Bei Monna Vanna wird die Frage noch mehr dadurch verwickelt, daß sie verheiratet ist, zwar nicht in einer glücklichen, aber durchaus auch nicht in einer unglücklichen Ehe. Ihr Gatte ist ein trefflicher Mann, fast etwas wie ein Held, und sie ist nur eben jene unverstandene Frau des Peter Altenberg: sie verlangt vom Gatten den Märchenzauber, das Wunderbare, das er ihr nicht geben kann. Aber etwa Prinzivalli, der diese brutale Forderung an sie stellt? Soll darin das ersehnte Wunder liegen? Gerade Frauen dieser Art pflegen vor Brutalitäten zurückzuschrecken, weil ihre ganze Persönlichkeit auf einem keuschen und hochfliegenden Idealismus beruht. Allerdings, es gibt auch andere Möglichkeiten: es gibt Frauen von unterdrückter Brunst, die zu Zeiten gleichfalls vom Wunderbaren träumen. So eine soll aber Monna Vanna nun schon gar nicht sein, und so würden wir schlechterdings nicht wissen, warum sie geht, wenn wir es nicht viel zu gut wüßten. Der alte Träumer Maeterlinck, der das hohe Lied vom Willen singen will, arbeitet wieder völlig ahnungslos mit Ahnungen. Aber das Drama ist morsch in seiner Grundlage. und, abgesehen vom zweiten Akt, der den Balladenkern enthält, muß sich der Dichter mit den gröbsten Theatereffekten der französischen Bühne und mit abstrakten, sehr rhetorisch stilisierten Weisheitssprüchen so schlecht wie nur möglich aus der Schlinge ziehen. Natürlich hatte diese Theaterei, wie jede, einen Massenerfolg, und gewisse Kritiker fabelten von dem modernen Drama der großen Heldenmenschen, das Maeterlinck endlich ge-

schaffen haben sollte. In Wirklichkeit ist gerade „Monna Vanna“ das schlagendste Beispiel dafür, daß die Neu-Romantik genau dort versagt hat, wo auch schon der Naturalismus keinen Schritt weiter kam.*)

Das Problem war: zwischen Individuum und Universum das richtige Verhältnis auszuspüren. Eine Zeitformel zu finden, die keiner Willkür entsprang, sondern organisch aus den Verhältnissen erwuchs. Der Naturalismus hatte dieses Problem entdeckt und formuliert, und zwar im Gegensatz zum Sturm und Drang, der in völliger Naivität einem bramarbasierenden Temperament so ziemlich alles zutrauen zu dürfen glaubte. Im Gegensatz dazu war das Schlagwort von der Hingabe an die Natur aufgekommen, während der tatsächliche Stil des Naturalismus schon eine Vermittlung versuchte. Das Temperament, das nach der einen Seite hin gebändigt wurde, kam dafür in mehr mittelbarer Weise um so kampfestrotziger

*) Mir ist übrigens bekannt, daß Monna Vanna, wie inspirierte Kritiker versichern, aus Gründen einer höheren Sittlichkeit gehandelt haben soll. Es ist sittlich, wo es sich um das Leben von Tausenden handelt, die weibliche Keuschheit, die sonst ein heiliges Gut ist, preiszugeben. Auch Lug und Trug kann unter zwingenden Umständen von den Notwendigkeiten einer höheren Sittlichkeit gefordert werden, etwa aus dem Gebot eines heiligen Lebensinstinktes heraus, wie im letzten Akt erbaulich bewiesen wird. Schade nur, daß diese These ganz nur Abstraktion bleibt! Der Dichter weiß keinen seelischen Kampf in der Brust seiner Menschen zwischen diesen verschiedenen Arten der Sittlichkeit zu entzünden. Die moralische These ist eben nachträglich dem Stück angeheftet worden, das aus ganz anderen Stimmungen geboren wurde.

zur Geltung. Und zwar bei Arno Holz in den Novellen, bei Gerhart Hauptmann in der indirekten und zerschmetternden Sozialkritik der „Weber" und auch bei Johannes Schlaf im „Meister Oelze". Immerhin erwies sich die stilistische Notwendigkeit, ganz starke und rücksichtslose Naturen auszuschalten oder auf das Altenteil eines passiven Heroismus zu verweisen. Gerhart Hauptmann sträubte sich in seinen Jugenddramen noch sehr energisch gegen diesen Stilzwang, während er als Dichter immer höher stieg, je mehr er ihm nachgab. Der Naturalismus selbst verfeinerte seine Mittel, indem er alle Konsequenzen aus ihnen zog. Das Milieu wurde allgemach zur atmosphärischen Stimmung, die den Menschen mit weicher Luft ringsher einhüllte und aufsog. In seinem „Niels Lhyne" gab der Däne Jacobsen den klassischen Romantypus dieser Art, und nun wurde die Persönlichkeit immer vollständiger entselbstet, immer mehr nur ein Spielball von Stimmungen und dunklen Mächten. Als Reaktion dagegen trat ursprünglich die Neu-Romantik auf, die die Stimmungskunst des späteren Naturalismus noch mehr vertiefte, zugleich aber den heroischen Versuch wagte, die Persönlichkeit dem Universum aufzuzwingen. Man muß es aussprechen, daß dieses Streben auf der ganzen Linie gescheitert ist. Ein Genie wie Nietzsche konnte freilich durch sein weltumklammerndes Ringen die wundervollsten Seelenkräfte entfesseln, und kein späterer Lösungsversuch wird ohne ihn auskommen. Aber selbst bei ihm lief es halbwegs auf Weltflucht hinaus, und noch mehr bei so großen Talenten wie Alfred Mombert und Peter Hille, deren Kunstwerk an einer unmöglichen Aufgabe vielfach zerschellte, wenn auch

hochbedeutende Einzelstücke zurückblieben. Und die Variété-Richtung, in der an sich sehr reiche künstlerische Möglichkeiten verborgen waren, sah sich von den ganz Großen über die Achsel angesehen und so bizarren, wiewohl höchst eigenreichen Mitteltalenten wie Frank Wedekind überlassen, der denn doch trotz alledem das sentimentale Philisterium bedenklich streifte. Nur wo die neuromantische Persönlichkeit kapitulierte und lediglich in rein artistischer Weise Stilkunst betrieb, sonst sich aber von den Wellen der Unendlichkeit wehr- und hilflos treiben ließ, gelangen ihr Kunstwerke, die sich naturgemäß nicht in großen Formen ausleben konnten: die Lyrik, die Skizze, die dialogisierte Ballade. Als Maeterlinck aber ein Drama großen Stils schaffen wollte, erlebte er einen künstlerischen Mißerfolg, der durch einzelne dichterische Herrlichkeiten schlechterdings nicht aufgewogen wird. Auch das mächtigste Werk der Neu-Romantik, Nietzsches „Zarathustra", machte doch nur eine scheinbare Ausnahme. Denn es blieb im Grunde ein gewaltiges Fragment, weil diese moderne „Bibel" allerdings den rein seelischen Gehalt, den man von einem prophetischen Weltenbuch verlangen darf, im allerhöchsten Maße in sich trug, nicht aber den machtvoll verdichteten historisch-sozialen Gehalt, der im alten und im neuen Testament und in den indischen Bibeln nicht zu fehlen pflegt. Zarathustra floh in die Einsamkeit, und wenn er auch trotz alledem einer der großen Einsamen blieb, ein gewaltiger Prophet, so doch in einer allerdings selbstgewählten Wüste. Auch dem Größten mußte ein Meisterwerk zu einem Fragment werden, weil es selbst hier nicht gelang, für das Verhältnis zwischen Mensch und Welt die ausgleichende Formel zu finden.

Vielleicht lag die Schuld daran, daß die kleinen und großen Talente und das Genie Nietzsches selbst aus einer Klasse stammten, die einen politisch-sozialen Zersetzungsprozeß durchmachte — aus dem zwischen Proletariat und Bourgeoisie eingeklemmten Bürgertum. Jedenfalls macht diese Zwiespältigkeit das eigentliche Wesen der Moderne aus; hier zeigt sich die Nabelschnur, von der sie trotz der gewaltsamsten Operationen immer noch nicht losgetrennt ist.

Zweiter Teil:

Literatur und Publikum.

Das Publikum.

Eine schlichte Soziologie der Literaturgeschichte brauchte sich um das liebe Publikum weiter nicht zu bekümmern. Die Abmessung der sich bekämpfenden und durchkreuzenden Gruppen und Klassen würde vollauf genügen, um den gesellschaftlichen Zustand auch in seiner literarischen Widerspiegelung zu skizzieren. Dagegen hat die Sozialpsychologie, die außerdem auf das innere Getriebe und auf das Gefühlsleben hinhorcht, desto mehr Anlaß, sich jenes wunderliche Monstrum, Publikum genannt, etwas näher anzusehen, das zwar nicht immer über das endgültige, ganz gewiß aber über das augenblickliche Schicksal der Dichter und Schriftsteller mit fast souveräner Willkür entscheidet. Gerade die verworrenen Verhältnisse der achtziger und neunziger Jahre verliehen diesem launenhaften Gebieter eine neue Wichtigkeit, weil alle die verschiedenen Gruppen und Grüppchen auf sie eindrangen und einschrieen und jede ihn für ihr besonderes Programm zu gewinnen versuchte. Die Moderne forderte Einlaß beim Publikum, und dieses schlug der neuen Literatur die Türe vor der Nase zu. Dieser Zustand hat sich bis heute in keiner

Weise geändert, und man darf darüber nicht durch die Tatsache hinweggetäuscht werden, daß sich die „beliebten" Autoren der achtziger und neunziger Jahre keine so liederliche Technik mehr gestatteten, als noch ihre unmittelbaren Vorgänger in dem letzten siebziger Jahrzehnt. Nicht die innerliche Technik der Modernen, die eine Eroberung von neuen Seelengebieten bedeutete, wurde übernommen, sondern zumeist nur das verbesserte literarische Handwerkszeug und mit ihm vielleicht auch da und dort ein größerer Ernst der Arbeit und ein stärkeres Verantwortlichkeitsgefühl. Doch nicht alle Autoren beharrten in diesem Ernst, zumal nicht der Berühmteste unter ihnen, und so hat die Mehrzahl dieser „Modernen" eigentlich kein Vermittlungsamt zwischen dem Publikum und der neuen Literaturbewegung übernommen, sondern tatsächlich beide Teile einander entfremdet, wenn auch oft ohne Bewußtsein und böse Absicht. Es war im Grunde gar nicht die Schuld einzelner Personen. Die Gesamtlage der Moderne verblüffte und verwirrte das verdutzte Publikum, dem man gar zu harte Nüsse zu knacken gab.

Zunächst hatte die Kraßheit naturalistischer Bühnenbilder im höchsten Maße abgestoßen, und dem Anschein nach konnte gerade dieser Konflikt sehr leicht behoben werden. Allerlei temperamentvolle Übertreibung war unter dem Einfluß Zolas und der sozialrevolutionären Kampfstimmung den jungen Naturalisten zweifellos mit untergelaufen, und später verfeinerte sich der neue Stil in einer Weise, die seinen groben Ursprung kaum noch ahnen ließ. Aber da gefiel der Naturalismus erst recht nicht, ebensowenig wie Impressionismus und Neu-Romantik, ob

sie nun ganz Seele waren oder ganz elementarische Leidenschaft, ob sie das Individuum im Weltall vergehen ließen oder ob es dem Universum in selbsteigener Naturkraft entgegentrat. Immer wieder fühlte sich das große Publikum in einem feindlichen Gegensatz zu der neuen Literatur, und es machte zwischen den verschiedenen Richtungen keinen sonderlichen Unterschied. Ein sicherer Instinkt sagte ihm eben, daß es immer und überall einer gleichen Grundkraft gegenüberstand, und daß alles aus derselben Quelle floß.

Der schon mehrfach mit Energie betonte Gegensatz zwischen Kultur und Zivilisation trat nirgends mit solcher Schärfe hervor, wie eben im Verhältnis der Moderne zum Publikum. Die politischen und sozialen Ausgangspunkte der literarischen Bewegung hatten natürlich auch politische und soziale Instinkte ausgelöst, und die Zuschauer im Theater und die Leser vor dem Buch erwarteten eine Bestätigung und Bekämpfung ihrer jeweiligen Anschauungen im Gleichnis der Dichtung. Man hatte ja zuweilen die Ahnung, daß es sich da nicht nur um Leitartikelphrasen handeln durfte, sondern um Darstellung, um künstlerische Technik. Daß aber politische, soziale und ethische Instinkte den Dichter bestimmen mußten, und nicht etwa Gefühle entgegengesetzter Art, wurde als eine Selbstverständlichkeit empfunden, über die man weiter kein Wort verlor. Bald genug aber schienen Stimmungen ganz anderer Natur, von einem antisozialen und moralfeindlichen Gepräge, über alle diese Dämme wegfluten zu wollen. Die jungen Dichter zogen sich mehr und mehr auf die Darstellung ihrer inneren Erlebnisse zurück, und

die gleiche Rücksichtslosigkeit, die die äußere Welt des Naturalismus gestaltet hatte, scheute vor den kühnsten Äußerungen des Persönlichkeitslebens nicht zurück. Wenn schon ein Conradi die Krankheiten und Laster der Gesellschaft vor allem erleben wollte, bevor er sie darstellte und bekämpfte, so ist damit der tiefste Gegensatz bezeichnet, der diese jungen Dichter von Anfang an vom Publikum trennte. „Wie schmeckt Menschenfleisch?" fragte einst Georges Sand, als Soziologen, Ethiker und Historiker über die Ursachen des Kannibalismus diskutieren. Sie erkannte selbst, daß sie mit diesem Wort den letzten Unterschied zwischen Dichtung und Wissenschaft getroffen hatte. Der Dichter wollte erst mitempfinden, bevor er urteilte, und wenn es sich selbst um die wenig appetitliche Barbarei von Kannibalen handelte. Die Poeten des jüngsten Deutschland hatten schon in ihren Anfängen und in der Periode des folgerichtigen Naturalismus diesem natürlichen Hang reichlich nachgegeben, und sie wurden immer kühner, je mehr sie die Feuertaufe Nietzsches empfingen. Er gerade lehrte mit großer Wucht die ursprüngliche Unschuld der Triebe, wenn er sie auch in den Dienst von Kulturzielen einstellen wollte. Aber nicht der unterdrückte und von der Zivilisation vergewaltigte, sondern der zugleich entfesselte und durchgeistigte Trieb war sein Ideal. Der Intellekt, umgesetzt in Naturkraft, der animalische Instinkt, der in das Geistige ausstrahlte! Es spielte wohl auch eine falsche physiologische Romantik mit hinein; aber im ganzen formulierte Nietzsches Losung „Hinauf zur Natur" in der entschiedensten Weise das Grundproblem und den Grundgegensatz, um den es sich

handelte. Die Kultur braucht starke und kühne Triebe, wenn auch in höchster Durchgeistigung, während die Zivilisation unterdrücken, bändigen, beschneiden muß. Er rief seinen Jüngern zu, als starke Schwimmer auf dem Meer ihrer Triebe zu treiben, ohne sich von den Wellen verschlingen zu lassen und ohne an diesen Klippen zu zerschellen. Aber viele zerschellten daran, weil Kraft und Kühnheit sich nicht immer die Wage hielten, und weil die Bepackung mit Physiologie, Mystizismus und Sozialismus jeder Art die ungeheure Last in oft furchtbarer Weise erschwerte. Das liebe Publikum hatte von diesen Kämpfen und erschütternden Konflikten keine Ahnung, und es sah nur, wie immerfort seiner geliebten Zivilisation in das Gesicht geschlagen und Hohn geboten wurde. Es entsetzte sich vor den jungen Leuten, die ihre „perversen" Neigungen in wilden Gluten rasen ließen und sich nicht im geringsten darum kümmerten, ob so etwas in guter Familie üblich wäre. Man stöhnte über die „Mänaden", wenn eine Frau in lyrischen Gedichten anzudeuten wagte, daß Küsse ihr noch nicht das letzte Wort der Liebe bedeuteten. Durch diese zweifellose und wahrhaft ungeheuerliche Borniertheit richtete das Publikum unsäglichen Schaden an, weil es die jungen Poeten vielfach in einen verbissenen Kampftrotz und gewaltsame Pose hineinhetzte, so daß sich schlaue und unehrliche Halbtalente den Anlaß nicht entgehen ließen, auf die billigste Weise von der Welt zum Ruf der Modernität zu gelangen.

Aber im sozialen Naturalismus wie auch im Trotz der Persönlichkeit, die sich mit stolzem Hohn zu ihren Trieben bekannte, war doch immer noch ein Moment,

das anziehen oder zum mindesten überwältigen konnte. Die Kühnheit, die Leidenschaft und Ehrlichkeit, oft auch das starke Gemüt einer Kampfnatur, hätte am Ende dem Publikum mancherlei Zugänge geboten, wogegen die weitere Entwicklung zu einer seelenvollen und innigen, aber passiven Neu-Romantik jede Möglichkeit einer weiteren Annäherung fast vollständig ausschloß.

Das Lieblingswort der Schule Maeterlincks war „Seele“, und darunter wurden jene ganz zarten und verschwebenden Gefühls- und Dämmerstimmungen verstanden, die sich bisher der sprachlichen und dichterischen Gestaltung entzogen hatten. Dieser große Fortschritt der künstlerischen Technik änderte aber nichts an der Tatsache, daß es von alters her etwas noch viel Mächtigeres gab, als die Seele, nämlich das Gemüt. Die ganz einfachen, starken und allgemein verständlichen Gefühle und Triebe können sich ja doch wohl beseelen, vertiefen, verfeinern und verinnerlichen, und dann hat man eben das Wort Gemüt für sie geprägt. Gewiß fehlte es den bedeutendsten Modernen nicht an gemütvoller starker Innerlichkeit, und wer etwa bei Nietzsche dieses Element übersieht, soll nicht glauben, daß er ihn verstanden hat. Aber der Wille stand doch bei ihm ganz an erster Stelle, und Intellekt und Phantasie hielten dem Gemüt reichlich die Wage. Ein anderer Moderner, Peter Hille, durchaus eine der tiefsten Gemütsnaturen, war durch seinen Gemütsmystizismus, der das Weltall durchdringen wollte, zu vielfacher künstlerischer Formlosigkeit verurteilt und konnte natürlich erst recht nicht in die Breite wirken. Aber sein Beispiel hätte lehren können, woran es lag. Der Einzelmensch

mußte in ein reinliches und klares Verhältnis zum Kosmos gelangen, mußte genau wissen, wie weit er vordringen durfte, und von wo ab ihm eherne Mauern ihr unerschütterliches Halt entgegenriefen. Die Moderne hatte dieses Weltverhältnis, eine ihr entsprechende Philosophie, noch nicht gefunden und bewegte sich darum gegenüber dem Weltgeheimnis in den wildesten Extremen des vermessensten Übermutes und der gänzlich verzweifelten und willenlosen Preisgabe. Unter solchen Verhältnissen mußte naturgemäß die chaotisch wogende Stimmung, die Seele, das Übergewicht über das Gemüt behalten, und es war vom durchschnittlichen Publikum nicht zu verlangen, daß es sich um dieses Ur-Problem der Moderne bekümmerte. Genug, es fühlte einen Mangel und wandte sich ab und suchte seinen Ersatz in mehr als zweifelhaften Surrogaten.

Die unklare Unzufriedenheit mit der jungen Literatur machte sich namentlich darin Luft, daß das naturalistische Drama beschuldigt wurde, gar kein Drama zu sein. Obwohl das Publikum bei solchen Gelegenheiten immer nach einem Helden schrie, so richtete sich der Hauptangriff tatsächlich nicht gegen die schwache, sondern die starke Seite des Naturalismus, und anstatt einer Fortentwicklung begehrte man eine verwerfliche Reaktion. Das Drama von Schlaf und Hauptmann gab vorzüglich den Kosmos wieder, wenn auch in enger Auffassung als Milieu, während es ihm nicht gelang, der starken Einzelnatur innerhalb dieser Begrenzung ihre besonderen Rechte zu wahren. Darin spiegelte sich nur die Gesamtlage der Moderne wieder, und es hieß füglich Eulen nach Athen tragen, wenn man darüber noch Worte verlor. In Wirk-

lichkeit meinte das Publikum etwas anderes, und wenn es Partei für den „Helden" ergriff, so handelte es sich ganz gewiß um einen Theaterhelden, um eine tanzende Drahtpuppe, und in Wahrheit beklagte man sich einzig und allein darüber, daß das Drama über das Theater gesiegt hatte. An dieser Stelle entbrannte vor allem der durch die Moderne neu formulierte Kampf zwischen Zivilisation und Kultur, und es läßt sich nicht vermeiden, über dieses besondere Problem von einem besonderen Standpunkt aus ein Urteil abzugeben.

Das Drama ist aus öffentlichen Aufführungen hervorgegangen, aus den Mysterien der Religion, und so könnte es scheinen, als wäre es von seinem Ursprung her mit der öffentlichen Aufführung unlösbar verknüpft. Aber dieser gleiche Anfang gilt von allen Künsten, und dennoch denkt heute kein Mensch daran, etwa in einem Roman ein vollendetes Kunstwerk erst dann zu sehen, wenn er vor versammeltem Volk öffentlich vorgetragen wurde. Das ist vielmehr der Ausnahmefall, und gemeinhin genießt der einsame Leser das Werk im Schaukelstuhl mit dem Buch in der Hand. Und obwohl es uns ein großer Genuß sein kann, wenn ein feinfühliger Rezitator ein lyrisches Gedicht mit der Wärme und dem Herzenston seiner Stimme durchseelt, oder wenn es ein Tonkünstler in Melodien faßt: so läßt es sich darum nicht leugnen, daß ein lyrisches Meisterwerk auch schon für sich allein entzücken und beglücken kann. Dennoch aber sind der Roman und die Lyrik genau so aus öffentlichen Aufführungen, Mysterien und Volksfesten hervorgegangen, wie das Drama. Und es ist schlechterdings nicht ab-

zusehen, warum diese besondere Kunstform sich nicht gleich ihren Geschwistern von dem ursprünglichen Mutterboden loslösen und nur noch gelentlich zu ihm zurückkehren sollte. Wenn die naturmäßige Entwicklung auf diesem Gebiet mit verzweifelter Langsamkeit vor sich geht, liegt es lediglich an der ungeheuren Kompliziertheit der dramatischen Form, die an die Phantasie des Lesers die höchsten Anforderungen stellt. Nicht jeder besitzt die Aufnahmefähigkeit, sich restlos in jede Einzelheit und in das Ganze des Dramas zugleich hineinzufühlen, und darum wird ihm der Schauspieler als Dolmetsch willkommen und zuweilen unentbehrlich sein. Auch der dramatische Dichter selbst läßt sich durch die Schwierigkeit seiner Aufgabe nur zu leicht verleiten, die Hälfte seines Werkes dem Schauspieler aufzuhalsen. Wer Quadern türmt, kümmert sich nicht immer gern um den einzelnen Stein, und wer sich um das Einzelne bemüht, überläßt mit Freuden einem verständnisvollen Erklärer, von sich aus die Teile zur geistigen Einheit zu verschmelzen. So bewirkten mancherlei Ursachen, daß sich der naturgemäße Trennungsprozeß auf diesem Gebiet wesentlich verlangsamte, und daß also auch beim großen Publikum der achtziger und neunziger Jahre Drama und Theater keineswegs als die absoluten Gegensätze empfunden wurden, die sie waren. Dennoch ließ sich zu keiner Zeit der tiefgreifende Unterschied zwischen äußerem und innerem Sehen ganz aus der Welt schaffen, und den Größten ist es widerfahren, daß ihnen von allerlei Neunmalweisen das spezifisch „dramatische“ Talent abgesprochen wurde. Abgesehen von Goethe, dem Schöpfer des Faust, auch Shakespeare ist diesem Schicksal nicht

entgangen. Das Wort eines erfolgreichen Theaterautors wird mir unvergeßlich bleiben, der in voller Naivität und aus der Fülle seiner Erfahrungen heraus versicherte, daß Shakespeare eigentlich sehr schlechte Theaterstücke gemacht hätte. Nur wegen ihrer sonstigen dichterischen Eigenschaften würden diese Werke immer noch gespielt. Der Mann hatte nicht unrecht, und ich fand es durchaus folgerichtig, daß er auch den Naturalisten jedes dramatische Talent mit Entschiedenheit absprach. Durch den Naturalismus, der dem Dramatiker zur Pflicht machte, auch den kleinsten Punkt seines Werkes mit Leben zu erfüllen, wurde die Krise des Dramas, die vielleicht schon Jahrhunderte währte, endlich in das allgemeine Bewußtsein gehoben. Dinge von mächtig plastischer Kraft, die ein Dichterauge mit wundervoller Sehschärfe in sich aufgefangen hatte, wirkten für das äußere Auge in der plumpen Vergröberung des Bühnenbildes wie verzerrte und überflüssige Brutalitäten. Die mächtigste dramatische Spannung, die einem Strom glich, der sich staute, bevor er überfloß, wurde auf den Bühne nicht verstanden, weil nun einmal das Theater rasch folgender grober Knalleffekte bedarf. Der Naturalismus hat den Riß zwischen Theater und Drama erweitert, und das ist gut so und wird von der Entwicklung späterer Zeiten bestätigt werden. Das liebe Publikum dagegen verlangte Theater, und wieder und immer wieder Theater, und wollte auf das „moderne Drama" doch auch nicht verzichten.

Eine gleiche Verlegenheit wäre es gewesen, die politischen Neigungen dieses launenhaften Gebieters feststellen zu wollen. Im ganzen konnte man sagen, daß

Herr Publikus von allen Schüsseln zu essen wußte und sich ein hübsches Ragout aus sämtlichen politischen Küchen zusammenzubrauen verstand. Ein bißchen Anti- und ein bißchen Philosemitismus erweckte in dieser Verbindung den Anschein edler Unparteilichkeit. Ferner war der Liberalismus im wesentlichen immer noch Trumpf, wiewohl etwas pikante soziale Anklageliteratur gleichfalls nicht zu verachten war, und ein gelegentlicher Chauvinismus, verbrämt mit pathetischer Hohenzollernbegeisterung, fand nicht minder seinen Absatz, so daß man mit allen diesen warmen Semmeln keine üblen Geschäfte machte. Eine solche Vorurteilslosigkeit, die in allen Farben schillerte, war seit Menschengedenken nicht mehr erlebt worden und ließ sich nur durch den politischen Zersetzungsprozeß des deutschen Bürgertums erklären. Zusammen mit der Sehnsucht nach Wiederkunft des Theaters und mit der Unkenntnis des Problems der Moderne mußte diese politische Haltlosigkeit ein weiteres schweres Hemmnis bilden und unter allen Umständen zunächst eine Pseudo-Moderne und später die Reaktion erzeugen.

Der gefeierte Führer dieser Richtung wurde der Theaterdichter Hermann Sudermann, der alle jene seltsamen Halbheiten des Publikums in sich selbst bis zur negativen Vollendung verkörperte. Dieser Mann war der temperamentvolle Epigone eines schal gewordenen Liberalismus, dem ein ursprünglich starkes Talent nicht abzusprechen ging. Nur daß er gerade eine Illustration zu dem bekannten Wort Friedrich Hebbels liefern sollte: man hat verzweifelt wenig, wenn man nichts hat als Talent. Solange Sudermann von der Flut der modernen Literatur

befruchtet wurde, brachte er erträgliche Schöpfungen hervor, die in ihrer Art eine gewisse Weiterentwicklung des jungdeutschen Theaterstückes der Gutzkow und Laube bedeuten mochten. Freilich es waren nur Theaterstücke und keine Dramen, „bürgerliche Schauspiele", wie sie seit Iffland in der deutschen Literatur immer wiederkehrten. Aber Sudermann konnte sehr leicht den Gipfel dieser Reihe bedeuten, wenn nicht die literarische Revolution die höchsten Ansprüche herausgefordert hätte, denen er genügen wollte, ohne ihnen gewachsen zu sein. Schon sein Erstlingswerk, die „Ehre", das seine beste Leistung geblieben ist, offenbarte deutlich, daß er, nach einem Wort von Otto Brahm, halb die Gartenlaube und halb Ibsen im Herzen trug. Zur Gartenlaube gehörte es, daß der Held des Dramas ausgerechnet bis nach Indien verschlagen werden mußte, um dort den edlen Wohltäter, den Mann mit dem großen Portemonnaie zu finden, der seinen halb märchen- und halb Kotzebuehaften Charakter darum nicht verliert, weil er ein weggejagter preußischer Offizier ist und außerdem die Aufgabe hat, sozialkritische Brillanten zu reden. Dagegen hatte Sudermann vom modernen Naturalismus wenigstens gelernt, ein soziales Milieu scharf anzupacken und mit Keckheit darzustellen. So ist seine Lumpenhundefamilie im Hinterhaus, der alte Vater Heinicke nebst Frau, Töchtern und Schwiegersohn, saftig und rund genug herausgekommen, wenn man auch nicht an die „Familie Selicke" oder „Vor Sonnenaufgang" denken darf. Ein paar ziemlich grobe Knalleffekte und karikaturhafte Überladungen schwächen zwar den Eindruck, verderben ihn aber doch noch nicht, und es wäre genug ge-

wesen, wenn dem Poeten seine Vorderhausfamilie halbwegs ebensogut gelungen wäre. Aber bei Kommerzienrats geht es in unglaublich trottelhafter Weise zu, so daß der Verfasser dem Verdacht der bewußt theatralischen Mache kaum noch entgeht. Oder er hat sich die Sache wirklich so vorgestellt, und dann spricht das gar sehr gegen seine Psychologie und beweist nur, wie ganz er in kleinlicher und „liberaler" Rankünе befangen war. Ohne Zweifel herrschten gerade in den letzten achtziger Jahren in den Kreisen der Bourgeoisie die gröbsten Vorurteile gegen alles, was irgendwie mit der sozialen Bewegung zusammenhing. Jedoch Dummköpfe waren alle diese Leute, die innerhalb von dreißig Jahren eine Großindustrie geschaffen hatten, denn doch auch nicht, und es war immerhin ein sehr klarer Klasseninstinkt, der sie gegen die Sozialdemokratie waffnete. Sie wußten ganz gut, daß sie sich gegenüber einem solchen Gegner keine Blöße geben durften, und die übliche Durchschnittsmoral war sicherlich bei ihnen gut aufgehoben, wie auch das Durchschnittsmaß von Bildung und gesellschaftlichem Benehmen, was eben die sogenannten besseren Kreise darunter verstanden. Davon ist in Sudermanns Vorderhaus nichts zu merken, und die Tochter dieses Hauses, die natürlich mit ihrer Familie im Kampf leben und den Helden des Stückes selbstverständlich heiraten muß, stammt gleichfalls nicht aus dem Leben, sondern aus der Gartenlaube. Außerdem war es eine wunderliche Verkennung der Sachlage, wenn der Dichter dieser Bourgeoisie das versinkende Kleinbürgertum entgegenstellte, anstatt den aufstrebenden vierten Stand. Er tat es wahrscheinlich deshalb, um seinem Problem von der Natur

der Ehre eine recht dröhnende theatralische Resonanz zu verleihen. Das ist ihm auch ohne Frage gelungen, aber auf Kosten des Problems selbst. Wir wissen ja alle, daß jede soziale Gemeinschaft ihre besondere Art von Ehre gemäß ihren Lebensbedingungen ausbildet. Die Berliner schweren Jungen, die sich auf die edle Kunst des Einbrechens verstehen, haben sicherlich ein anderes Ehrgefühl im Leibe, als die ehrbaren Bürger und glücklichen Besitzer eiserner Geldschränke. Dennoch aber wäre es lächerlich, ein ernsthaftes Drama auf dem Gegensatz dieser beiden „Berufe" aufzubauen und daraus tiefsinnige Schlußfolgerungen zu ziehen. Ganz anders, wenn die Einbrecher zu bewußten Revolutionären würden und die Geldschrankmänner aus ihrer sozialen Vormachtstellung zu verdrängen versuchten. Dann gestaltete sich der Gegensatz im Ehrbegriff der beiden Klassen sofort zu einem gesellschaftlichen Problem vom ersten Rang, und der Sozialkritiker hätte Arbeit in Hülle und Fülle. Aber der Gegensatz würde zugleich von seiner schlichten Schroffheit verlieren, und in den Ehrbegriff beider Teile könnte sich leicht etwas Gemeinsames hineinschleichen, weil eben beide an einer großen sozialen Organisation, um die sie kämpfen, interessiert sind. Gerade eine solche Annäherung wäre eine Verlockung für den wirklichen Dramatiker, der nur relative Gegensätze brauchen kann, die sich von einem gemeinsamen und herrschenden Hintergrund abheben. Sudermann war aber nicht Dramatiker, und das Theater bedeutete ihm alles, und darum mußten unüberbrückbare Gegensätze geschaffen und die Dinge künstlich auf die Spitze getrieben werden. Er kontrastierte nicht den auf-

strebenden vierten Stand, sondern ein verkommenes und immerhin noch mögliches Kleinbürgertum mit einer ganz unmöglichen Bourgeoisie, und sein Held und seine Heldin mußten mit ihren Familien in eine Feindschaft geraten, die über den Generations- und Bildungsgegensatz weit hinausging und ganz theatergerecht zu einem Kampf zwischen den anständigen Charakteren und Kanaillen zugespitzt wurde. Bei dieser Gelegenheit wird festgestellt, daß in ihrer Art auch die Kanaille „Ehre“ im Leibe habe, was auf die Theorie von den schweren Jungen hinausläuft. Der Dichter empfiehlt bestens seinen eigenen Ehrbegriff, der uns freilich sonderbar bekannt erscheinen will. Graf Trast, der Mann mit dem großen Portemonnaie, und sein Schützling Robert Heinicke preisen den Segen der bürgerlichen Arbeit, und es fehlt nicht an kräftigen Seitenhieben gegen die Offiziersehre und das Duell. Das ist alles, und man muß sich füglich fragen, ob nicht schon vor einem Menschenalter ein gewisser Gustav Freytag die Melodie vom Segen der Arbeit gesungen und gepfiffen hat, und ob nicht schon damals dieses Loblied als philiströse Selbstverständlichkeit empfunden wurde. Wir wissen nun sofort, daß Hermann Sudermann kleinbürgerliche Revolution im Wasserglase macht, und daß es ihm lediglich darauf ankommt, es den Offizieren und Kommerzienräten „gut zu geben“. Immerhin wirft die soziale Frage von fernher ihre Schatten und verdirbt dem Dichter einigermaßen das Konzept. Sein guter Junge von Robert Heinicke ist kein übler Theaterheld nach dem Schema des jungen Deutschland und würde eine leidlich pompöse Figur machen, wenn er lediglich gegen Tyrannen zu

donnern hätte. Nun aber macht es sich höchst fatal, daß der Jüngling sich unterfängt, die große Abrechnung zwischen Vorder- und Hinterhaus herbeiführen zu wollen. Denn wir wissen, dieses Wort bedeutet die Lösung der sozialen Frage, nicht mehr und nicht weniger — oder eine Phrase. Ja allerdings, eine wundervolle Theaterphrase am richtigen Platz, und das Publikum mochte applaudieren, daß die Handschuhe platzten. Sudermann hatte einen gewaltigen Erfolg und wurde in jener Zeit sogar mit Hauptmann zusammen genannt, während die berüchtigten weiteren Kreise von Johannes Schlaf und von „Meister Oelze" nichts wußten. Das Theaterpublikum ist dem gewandten Mann treu geblieben, während der Kritik allmählich die Augen auf- und übergingen. Die paar modernen Probleme, die in Sudermanns kleinbürgerlichen Kreis hineinreichten, waren bald genug erschöpft, und immer krasser trat das nackte Theaterstück heraus, das durch die literarischen Allüren und Ansprüche des Verfassers um so schärfer zum Widerspruch herausforderte. Wenn er einen „Johannes" schrieb und die gewaltigste religiöse Revolution der Weltgeschichte zum dekorativen Hintergrund für eine aufgedonnerte und pikante Salome-Szene verwertete, die überdies dem Engländer Oskar Wilde schlecht nachgeahmt war, dann wußte man kaum, ob man mehr über die künstlerische Frivolität oder über die barbarische Geschmacklosigkeit erstaunen sollte. Es war damals gerade die Epoche der Neu-Romantik in Anbruch, und dadurch kam Sudermann auf den „Johannes" und auf die „Drei Reiherfedern". Es hat überhaupt keine Zeitstimmung und kein Zeit-

problem gegeben, das nicht einmal seinen Weg in Sudermanns Werke fand, um dort sofort zur Theaterei verzerrt zu werden. Das gab Anlaß zu schweren Beschuldigungen, die sich gegen den Charakter des Menschen richteten und geradezu seine Ehrlichkeit bezweifelten. Darin tut man ihm wahrscheinlich unrecht, weil er in Wahrheit nicht anders empfand, als es eben seinem eigenen und dem Horizont seines Publikums entsprach. Der Unterschied zwischen Drama und Theater ist ihm niemals klar geworden, wie ihm auch alles tiefere Zeiterleben ewig fremd blieb. Er konnte also füglich kein anderer werden, als er nun einmal war, und man hätte sein tüchtiges Theatertalent, dem ein gewisser dichterischer Zusatz nicht ganz abging, ohne Frage anerkannt, da er gegenüber Blumenthal und Lindau eine Art Fortschritt bedeutete. Zum Unglück ließ sich durch die Begeisterung des Publikums zunächst auch ein Teil der Kritik verblüffen, und da waren allerdings die schärfsten Angriffe reichlich am Platz, bis der wahre Wert des Mannes festgestellt war.

Sudermann machte natürlich Schule, und über seine Nachfolger und Mitläufer, die noch schneller vergessen sein werden, als er, braucht man weiter keine Worte zu verlieren. Wenn die etwas später aufgetretenen Otto Ernst und Erich Schlaikjer an dieser Stelle erwähnt werden, so nur deshalb, weil sich die wunderbare Legende verbreitet hat, daß diese beiden greulich schlechten Theaterdichter „ehrlicher" wären als Sudermann. Das ist einfach nicht wahr, weil auch ihnen das Theater über dem Drama steht, so daß sie genau so in allerlei Effekte verfallen, wie der Meister selbst, der ihnen an ursprüng-

licher Begabung sicherlich überlegen ist. Auch Ludwig Fulda, der geschmackvolle Molière-Übersetzer, ist als Dichter von erstaunlicher Belanglosigkeit. Mehr Erwähnung verdient Ernst Freiherr von Wolzogen, der vielleicht auch vor Sudermann den Vorrang behauptet. Er besitzt literarische Kultur und einen unzweifelhaft echten Humor und auch geistige Beweglichkeit, die über bloße Anempfindung hinausgeht. Er versteht die Tendenzen der Zeit und war der erste, der mit seinem „Überbrettl" den allerdings schließlich gescheiterten Versuch wagte, ein modernes Variété zu begründen. Aber auch bei ihm schlug immer und überall das Theater durch, schon weil seine bequeme Sorglosigkeit keine straffe künstlerische Zucht erlaubt, und so ist er als Theaterdichter und Romanschreiber doch lediglich den Publikumsautoren, und nicht im guten Sinn des Wortes, zuzurechnen. Höher als er, beträchtlich höher sogar, stehen drei wirkliche Dichter, Vermittlungstalente zwischen altem und neuem Stil auf dem Gebiete des Dramas, denen immerhin ein paar Werke geglückt sind, die schon etwas mehr darstellen als Theaterstücke. Einem Max Halbe, Otto Erich Hartleben und Arthur Schnitzler täte man unrecht, wenn man sie mit Sudermann oder Wolzogen in einen Topf werfen wollte. Aber trotz ihrer ursprünglicheren Dichteranlage sind sie schließlich nicht viel weiter gekommen, weil sich der neue dramatische Wein nun einmal in die alten Schläuche nicht gießen ließ. Halbe mochte in der „Jugend" das Liebesglück von zwei ganz jungen und unschuldigen Menschen noch mit der alten Technik darstellen, während er dem Naturalismus die frische Natürlichkeit der Sprache und

eine schier balladenhafte Keckheit in der Wiedergabe des Zuständlichen verdankte. Aber der Erfolg der „Jugend“ wurde für den Dichter fast zu einer Lebenstragödie, weil er nie wieder den Stand dieses Werkes erreichte. Für die Idylle, für das Kleinbürgervolk, mochte es eben noch langen, während sich das „Höhendrama“, das Halbe gegen den Naturalismus ausspielen wollte, mit veralteten Kunstmitteln am wenigsten erreichen ließ, noch ganz abgesehen davon, daß solche Versuche von Anfang an über seine Kraft gingen. Mehr Glück als er hatte der Wiener Dichter Arthur Schnitzler, dessen feiner Geschmack und Kunstverstand auch noch seinen mißlungenen Arbeiten einen gewissen anmutsvollen Reiz verleihen, und der auch allerwege viel zu klug war, sich zu weit vorzuwagen. In der „Liebelei“ und im „Grünen Kakadu“ hat er sehr annehmbare Dichtungen geschaffen, die allerdings keine Fortentwicklung des Dramas bedeuteten. Auch im Roman und in der novellistischen Skizze bewährte er sein feinfühliges Dichtertalent vielleicht noch wirksamer als im Drama, und es muß ihm jedenfalls zur Ehre gerechnet werden, daß er der Gefahr aller Mitteltalente entgangen ist und dem Publikum niemals, selbst nicht in seinen Duelldramen, unerlaubte Zugeständnisse gemacht hat. Sein Berliner Kollege Otto Erich Hartleben hat in dieser Beziehung den Dichterschild viel weniger blank gehalten. Hartleben ist im Grunde ein Variététalent, dem freilich die wüste und geniale Roheit eines Frank Wedekind und eigentlich auch alle Poesie und Phantasie abgeht. Aber er tummelt sich dafür um so kecker im wirklichen Leben und im Wirrwarr der kleineren sozialen Konflikte. Er kämpft gegen den

Philister zumeist mit überlegenem Spott in künstlerisch vortrefflichen Humoresken, und versteht es auch, sich über die holden Jugendeseleien schwärmerischer Idealisten lustig zu machen, obgleich es ihm dabei ein wenig sentimental zu Mute wird. Auf dramatischem Gebiet hat er eine bedeutende, um nicht zu sagen geniale Komödie geschaffen, „Angele“, an die sicherlich der Variétéstil der Zukunft noch einmal anknüpfen dürfte, und einen glänzenden sozialkritischen Einakter „Erziehung zur Ehe“, der allerdings schon mit allerlei Moral und „revolutionärem“ Kampfgerede bepackt ist. Sein Schauspiel „Hanna Jagert“, immer noch eine seiner besten Leistungen, zeigt doch schon eine bedenkliche Neigung, den gordischen Knoten mit dem Theaterschwert zu durchhauen. Er wollte darstellen, wie in einem Zeitalter der Frauenbewegung und des stärkeren Persönlichkeitsbewußtseins das Verhältnis der Geschlechter zu einem Problem geworden ist, so daß es ohne verworrene seelische Schmerzen und langes Suchen nicht abgeht. Ebenso mochte er sich den Gegensatz zwischen politischer Partei und kulturellem Individualismus nicht entgehen lassen. Es sind manche Szenen in diesem Schauspiel, die beinah in die Tiefe gehen, und es fallen nachdenksame Worte, denen man ein inneres Erleben deutlich anmerkt. Aber im großen und ganzen macht sich der Dichter nicht allzuviel Kopfschmerzen und bringt durch eine geschickte Theatertechnik seine Hanna unter die Haube, und das Mädchen aus dem Arbeiterstand heiratet einen steinreichen jungen Edelmann. Kurz vor Abschluß wären beinah zwei Revolverschüsse losgegangen, und wir streifen leise die theatralische Mache, der dann Hartleben später völlig

verfallen ist. Mit seinem „Rosenmontag“ übertraf er weit die schlechtesten Bravourstücke Sudermanns.

Aber das Drama war für die populären Talente von Anfang an ein ungünstiger Boden, weil die Literaturbewegung mit der Schöpfung einer ganz neuen und eigentümlichen dramatischen Form begonnen hatte, die zwar nur einen kleinen Horizont umspannte, immerhin aber Willenszucht, künstlerische Gewissenhaftigkeit und ein bedeutendes technisches Können erforderte. Da standen die rückständigen Dramatiker auch dann noch unter einem Druck, wenn sie mit größerem oder geringerem Geschick etwas von den neuen Errungenschaften zu übernehmen verstanden, und neben Sudermann erhob sich der drohende Schatten Hauptmanns, und die „Weber“ und der „Biberpelz“ wußten schließlich auch das große Publikum zu gewinnen. Darum flüchtete sich die Mehrzahl der Autoren auf ein minder strittiges Gebiet, und es war durchaus kein Zufall, daß die beliebten Erzähler auf einem höheren literarischen Niveau standen, als ihre gleichbeliebten dramatischen Kollegen. Wilhelm von Polenz und Georg von Ompteda haben Werke von entschieden mehr spezifischem Gewicht hervorgebracht, als Sudermann und Fulda. Gerade diese beiden Romandichter sind vielfach überschätzt worden, und die Modernen wie ihre Gegner haben sich zeitweilig auf sie berufen. In Wahrheit sind Ompteda und Polenz Epigonentalente, denen es zugute kommt, daß die Moderne auf dem Gebiet der Erzählung noch keine geschlossene und entwicklungsfähige Form hervorgebracht hat. Nur durch einzelne neue Elemente erwiesen sie sich als moderne Erzähler, durch einen Natura-

lismus, der seine eigentliche Energie eingebüßt hatte, nachdem man von der Zolaistischen Mythologie und Manier abgekommen war, und durch eine Sozialkritik, deren an sich schon sehr kleinbürgerlicher Ursprung noch etwas mehr Abschwächung ohne Gefahr vertrug. Auch als Politiker waren diese beiden Aristokraten richtige Männer der Mitte. Sie galten als konservative Schriftsteller, die über genügend freisinniges Wohlwollen verfügten, um ebensogut als gemäßigte Liberale bezeichnet werden zu können. Außerdem gehörten sie zu den regierungsfähigen Sozialisten, und zwar Polenz in etwas stärkerem Grade als Ompteda; und auch an einem verschämten Antisemitismus, der gegenüber „anständigen Juden“ philosemitische Anwandlungen hatte, fehlte es keineswegs. Sie hatten überdies in ihrer Kunst eine Tradition, die gerade zu ihnen vortrefflich paßte: die Romantechnik des alten Gustav Freytag. Dieser Schlesier war ja auch nur eine tüchtige Mittelschlagnatur gewesen, wie jene beiden, die darum von ihm lernen konnten. Der Freytagsche zahme Realismus brauchte nur durch einen zahmen Naturalismus ersetzt zu werden, und sonst suchte ihr Roman, nach dem schönen alten Rezept von Julian Schmidt, das deutsche Volk gleichfalls dort auf, wo es sich in seiner Tüchtigkeit zeigte, nämlich bei der „Arbeit“, wobei man ebensowenig wie der Ahnherr an den revolutionären Fabrikarbeiter dachte. Freytag hatte den Standes- und Berufsroman geschaffen, und auch Ompteda, der im übrigen ein Seitentalent für Maupassantschen Skizzenstil besaß, hat auf diesem Gebiet sein Bestes gegeben. Sein Roman „Eysen“ dürfte ohne Zweifel mit

ethnographischer Treue den gegenwärtigen Seelentypus des preußisch-deutschen Beamtenadels festgehalten haben, wobei es an dichterischen Einzelheiten von kräftiger und gelegentlich selbst ergreifender Anschaulichkeit nicht fehlt. Im ganzen aber ist nicht die Darstellung einer ganzen Gruppe, sondern eines Einzelschicksals Omptedas eigentliche Stärke. Er schildert mit Vorliebe stille Menschen, die in treuer und starker, oft freudloser Pflichterfüllung ihrem Beruf und ihrer sozialen Stellung gerecht werden. Im „Sylvester von Geyer" hat er den typischen Roman dieser Gattung geschaffen, der außerdem als Darstellung des modernen Offizierslebens einen dokumentarischen Wert besitzt. Mehr wirklicher Sozialdichter war Wilhelm von Polenz, den im allgemeinen der Einzelmensch weit weniger interessierte, als das Schicksal der Klassen, Gruppen und Berufe im sozialen Leben. Damit hängt zusammen, daß die spezifische Poesie bei ihm noch weniger zur Geltung kommt, als bei Ompteda, den er aber an ethnographisch-sozialer Gestaltungskraft entschieden übertrifft. Im „Büttnerbauer" hat er den Untergang des älteren Kleinbauerntums mit einer Energie und geschlossener Wucht dargestellt, die zu vielfachen ehrenvollen Vergleichen mit „Soll und Haben" Veranlassung gab. Auch sein Roman „Grabenhäger", diese Darstellung der modernen Gutsbesitzerklasse, ist eine sehr tüchtige Leistung, wie ferner der „Pfarrer von Breitendorf", der sich die Schicksale eines halbwegs freireligiösen Geistlichen innerhalb der heutigen Orthodoxie zum Vorwurf nimmt. Allerdings zeigt sie hier auch sofort, wie sehr seine verständige Weltanschauung versagen mußte, wenn es an letzte Ge-

fühlswurzeln zu rühren galt. Darum scheiterte er gänzlich, als er sich in einem schauervollen und natürlich vom Kunstwart gelobten Drama an Heinrich von Kleist versündigte. Seine aber und Omptedas Romane haben sich die bewußten „weiteren Kreise" erobert, und es kann ihnen trotzdem ein literarischer Wert nicht abgesprochen werden.

Viel weniger leicht läßt sich die Stellung eines dritten populären Erzählers umschreiben, der zwar auch weite Kreise mit seinen Büchern beherrscht, aber keineswegs immer gleichmäßige Erfolge erzielt hat. Einzelne Werke drangen durch und andere versagten. Oft genug schien er ein bloßer Unterhaltungsschriftsteller geworden zu sein, um dann wieder auch in anspruchsvolleren Kreisen eine Aufmerksamkeit und Erwartung zu erregen, auf die regelmäßig eine Enttäuschung folgte, die doch die Hoffnung nicht ganz aufgeben mochte. Felix Holländer besitzt sicherlich nicht weniger Talent und ganz gewiß einen weiteren geistigen Horizont, als seine beiden Rivalen. Ihm fehlt aber der Rückhalt einer Klasse und eines Berufes, in dem die beiden sächsischen Edelleute und einstigen Offiziere mit ruhiger Sicherheit wurzelten. Seiner Natur nach wäre das Berliner Mittelbürgertum die richtige Klasse für Holländer, diese politisch oppositionelle und doch in sozialen Dingen konservative, ein bißchen revolutionäre und ein bißchen philiströse Menschenart, aus der sich vor einem halben Jahrhundert die Kerntruppe des Liberalismus rekrutierte. Aber diese Klasse hatte keine geistigen Ideale mehr zu bieten, auf die Holländer nicht verzichten mochte. Naturgemäß mußte er daher in den Bann der modernen Literatur geraten, ebenso wie ihn die politischen Ideale

des Sozialismus, die er in kleinbürgerlich-utopistischer Weise mißverstand, vollständig mit Beschlag belegten. Dadurch aber kam ein Zwiespalt in sein Wesen, und anstatt in der Manier des älteren, durch naturalistische Anregungen aufgefrischten Realismus das Berliner Bürger- und Kleinbürgertum so darzustellen, wie Polenz seine Bauern und Grundbesitzer dargestellt hat, versuchte Holländer sich an Aufgaben, denen er als Künstler nicht gewachsen war. Er hat von moderner Psychologie läuten gehört, von physiologisch-erotischer Romantik, von dem Stilproblem, auch noch das Unbewußte künstlerisch festzuhalten: und es reizt ihn, in diesem Sinn Romane und Novellen zu schreiben. Bei seinem Erzählertalent und seiner zweifellos bedeutenden Intelligenz gelingt es ihm auch zumeist, das Problem richtig zu formulieren und leidlich aufzulösen. Aber es ist dann immer nur eine verstandesgemäße und keine künstlerische Lösung, weil sein derber und zugreifender, zum naiven Erzählen geschaffener Stil sich vergeblich abquält, die psychologischen Finessen, die verhauchende und rätselhafte Stimmung festzuhalten. Genau so geht es mit seiner Phantasie, die durch energische Willensanstrengung sehr wohl zu einem Aufflug in das Symbolistische gezwungen werden kann. Nur verblassen seine Phantasiebilder sehr bald, weil sie konstruiert und nicht geschaut sind, weil seinen Träumen das Bewußte und Gewollte allzudeutlich anzumerken ist. Echte und dauerhafte Wirkungen gelingen ihm nur, wenn er einmal aller Philosophie, Psychologie und Phantasie den Abschied gibt und starre und hartköpfige, halbwegs realistische Spießbürgernaturen mit packender Plastik darstellt. Vor allem müßte und sollte er allen

Zeitproblemen, mit denen er sich ernstlich und ehrlich herumgeschlagen hat, den Rücken kehren, weil er da doch über ein utopistisches Weltverbesserertum, vermengt mit verbissener Erbitterung, nirgends hinauskommt. Hauptsächlich an diesem geistigen Mangel ist sein groß angelegter Zeitroman, der „Weg des Thomas Truck", gescheitert. Eine utopistisch-anarchistische Gemeinschaft, die mit ihren Rezepten das Volk zu erlösen und die Sozialdemokratie zu ersetzen glaubt, ist in sich selbst eine Unmöglichkeit, die nur durch eine satirisch-humoristische Behandlung erträglich würde. Thomas Truck, der Held der Erzählung, kann nicht verlangen, daß wir es für ein großes Ereignis halten, wenn er mit seinen doktrinären Genossen in Zwiespalt gerät — er selber ist ein Doktrinär und Utopist. Gerade in der Gestaltung des Helden offenbart sich der Zwiespalt von Holländers Talent. Kräftig realistische und schattenhaft symbolische Züge wirken plan- und stillos durcheinander, so daß diese Figur nur schwankende Umrisse gewinnt. Ebenso stört das viele Märchenhafte und Phantastische, wenn es auch im ersten Augenblick zu fesseln vermag. Dagegen gelingen gerade hier wieder die realistischen Partien noch besser als sonst in Holländerschen Romanen, wie zum Beispiel der bunte Wirrwarr in den Vereinen der Weltverbesserer und die eigentümliche, von Massenleidenschaft durchtränkte Luft der großen Volksversammlungen. Ebenso hat dieser Roman das zweifellose Verdienst, daß er so ziemlich alle bemerkenswerten Zeitprobleme zusammenträgt und sorgfältig verzeichnet, und es verschlägt nicht allzuviel, wenn man mit den Lösungsversuchen des Verfassers nicht immer einverstanden ist. Darum

war es nicht ohne Grund, wenn der „Weg des Thomas Truck" einen Massenerfolg erzielte und innerhalb der literarischen Kritik selbst Zweifel über seinen wahren Charakter hervorrief. Jetzt sind wohl die Akten darüber geschlossen, und es ist keine Frage mehr, daß sich der gut bürgerliche Realist Felix Holländer allzu weit vorgewagt hat. *)

Der Stand der Erzählung hatte sich in jedem Fall auch bei den populären Romandichtern wesentlich gehoben, und so konnte man allerdings glauben, daß auch das Publikum auf Umwegen von der Revolution in der Literatur seinen Nutzen hatte. Es begannen damals viele tüchtige Pädagogen und solche, die sich dafür hielten, von „Kunsterziehung" zu sprechen, und überall regte sich das Bemühen, dem wissenschaftlichen Menschen von heute systematisch wieder das Einfühlen in Kunstwerke beizubringen, ihn sehen, hören und lesen zu lehren. Ohne Zweifel waren diese Versuche eine unmittelbare Folgeerscheinung der Lage nach der literarischen Revolution. Das Publikum verharrte im Zustand der Zivilisation und Politik, während sich ringsumher eine neue Kunstkultur und Literaturblüte entfaltete, die sehr hohe Anforderungen stellte. Die Vermittler und Kunsterzieher taten daher not wie das liebe Brot, und so war es kein Wunder, daß unter anderem die Zeitschrift „Kunstwart", die sich eine solche Aufgabe stellte, nach und nach einen großen Erfolg und schließlich einen unheilvollen Einfluß gewann. Ursprünglich trat freilich mehr der Segen der Kunstwartarbeit hervor,

*) Ich selbst habe den Roman ursprünglich wohl überschätzt.

ursprünglich begnügte sich die Zeitschrift damit, eben nur die Unmündigen zur Kunst zu erziehen. Der Herausgeber, Ferdinand Avenarius, entfaltete ein hervorragendes pädagogisches Talent. Er wußte die Augen aufzuschließen, daß sie die Farben und Schattierungen der Gemälde, die plastischen Linien der Bildwerke sehen und nachfühlen lernten, und darüber hinaus lenkte er den Beschauer zu dem seelischen Gehalt hin. Ebenso gelang ihm die Einführung des Publikums in Meisterwerke der Dichtung und namentlich der Lyrik, zumal er selbst ein Lyriker von zwar nicht ungewöhnlicher, aber guter und herzwarmer Begabung war. Den Höhepunkt seiner Tätigkeit auf diesem Gebiet bezeichnet sein „Hausbuch deutscher Lyrik“, das trotz aller Einseitigkeit eine der meisterhaftesten Anthologien ist, die je geschaffen wurden. Bis dahin wäre alles gut gewesen, wenn den ehrgeizigen Herausgeber nicht der Teufel geritten hätte, sich gerade auch noch um die zeitgenössische Literatur zu bekümmern. Da zeigte sich sofort, daß die feinste Kennerschaft das Miterleben nicht ersetzen kann. Er merkte natürlich bald heraus, daß der Moderne noch etwas fehlte, daß der Naturalismus wie die Neu-Romantik noch nicht zu einer Synthese, zu einem abschließenden Stil gelangt waren. Woran es aber lag, entzog sich seinem Blick; denn die historische, philosophische und zeitpsychologische Bildung von Ferdinand Avenarius steht auf keinem hohen Niveau. So verfiel er in diesem Umkreis ganz dem Einfluß eines Mannes, der den „Kunstwart“ langsam in das Fahrwasser der schlimmsten Reaktion hineingesteuert hat. Herr Adolf Bartels, der klassische Vertreter aller engherzigen Borniertheit im gegenwärtigen

Deutschland, wird leider noch öfter auf diese Blätter seinen Schatten werfen. Zunächst sei nur der Geniestreich angeführt, das Schlagwort, mit dem er sofort den „Kunstwart“ stempelte. Von Nietzsche, den er natürlich im entferntesten nicht verstand, übernahm er das törichte Wort von der Decadence, das bei dem großen Philosophen einen atavistischen Rückschlag in seine Wagnersche Vergangenheit, eine unverdaute physiologische Romantik bedeutet hatte. Der unfähige Bartels machte nun aus dem Wort ein Feigenblatt, welches die Blöße seiner Philisterinstinkte verhüllte. Der Spießer gebrauchte gemeinhin das Wort „verrückt“, wenn ihm der verwegene und kühne Versuch eines modernen Poeten vorlag, und machte sich dadurch freilich bis in den Tod hinein lächerlich. Adolf Bartels aber, in seiner pedantischen Bauernschlauheit, verwertete das Fremdwort Decadence, das natürlich dem Spießer noch viel mehr imponierte. Diese Methode sollte später die schlimmsten Früchte tragen, und auch in seiner guten Zeit hat der „Kunstwart“ zwischen dem Publikum und der Moderne nicht eigentlich vermittelt, sondern von Anfang an allzusehr nur auf die Vergangenheit verwiesen.

Wo aber blieb der vierte Stand? Die Arbeiter, das eigentliche Publikum der politischen Bewegung, waren nun doch einmal in Gärung geraten, und es mußte wunderbar erscheinen, wenn bei diesem allgemeinen Aufstreben nach dem Licht nicht auch die Sehnsucht nach Kultur und Bildung erwachen sollte. In der Tat, es fehlte nicht an dieser schwer ringenden und rührend ungelenken Sehnsucht, die aber noch von ganz ungeschulter Art war.

Die Kunst galt als ein Teil der allgemeinen Kultur schlechthin und wurde in ihrer Besonderheit noch wenig begriffen. Natürlich war da auch die feine Grenze zwischen Kultur und Zivilisation leicht überschritten, und, um es mit einem Wort zu sagen, der vierte Stand bedeutete auf diesem Gebiet vorläufig nur Durchschnittspublikum und nichts weiter. Es mag sehr wahrscheinlich sein, daß diese sehnsuchtsheiße und empfängliche Volksmasse noch einmal aus ihrem Schoß auch neue ästhetische Werte und selbsteigene Künstler erzeugen wird. Auf Umwegen hat ja der moderne Sozialismus schon den Naturalismus hervorgebracht, und Hauptmanns „Weber" konnten gewiß nur im Zeitalter der Arbeiterbewegung entstehen. Zum mindesten sei an dieser Stelle auf einen dichterischen Schriftsteller verwiesen, der aus dem Arbeiterstand hervorging und durch ein bedeutsames Erstlingswerk große Hoffnungen erweckte. Es ist möglich, daß es ihm dereinst beschieden sein wird, den vierten Stand mit der modernen Literatur eng zu verbinden. Jedenfalls verdient er auch so schon als Vorläufer und Erstling ein gewisses Interesse. Hans Ostwald, aus einer Handwerkerfamilie hervorgegangen, hat seine Wanderjahre auf der Walze verbracht und dabei die Ritter von der Landstraße, die Stromer, Vagabunden, Pennbrüder und Entgleisten aller Stände gründlich kennen gelernt. In seinem Roman „Vagabunden" übersetzte sich diese Kenntnis in blutvolles und plastisches Leben, und das Buch ist ein hervorragendes Dokument, das sich vor allem jeder Sozialpolitiker wieder und immer wieder zu Gemüte führen sollte. Das soziologische Moment erdrückt mit seiner Wucht allerdings noch häufig genug die reine

dichterische Gestaltung, und auch bei dem Verfasser selbst überwiegt zeitweilig sehr stark ein sozusagen ethnographisches Interesse. Gelegentlich wimmelt es im Text von Fachausdrücken aus dem Rotwälsch, die in ausführlichen Fußnoten verdolmetscht werden. Das ist ein bedenklicher künstlerischer Fehler. Entweder hätte er ganz im Dialekt schreiben müssen oder alles in Hochdeutsch mit dialektischem Anklang und Tonfall. Immerhin quillt unter seiner Hand eine solche Fülle von lebendigen Gestalten hervor, daß man sehr wohl herausmerkt, wie verhältnismäßig leicht es ihm gefallen wäre, einen Roman im Stil der Polenz und Ompteda zu schreiben. Das Verheißungsvolle von Ostwalds Versuch liegt aber gerade darin, daß er nach einem neuen Stil strebt. Er gruppiert Gestalten zu Bildern von einer stark balladenhaften Stimmung. Freilich sind es keine mystischen Balladen, wie bei Maeterlinck, sondern soziale Balladen in Freiluftbeleuchtung, wie er sie von der modernen Malerei und speziell von seinem Freund Hans Baluschek erlernt hat. Innerhalb dieses Kreises verfügt er über einen ziemlichen Reichtum von Stimmungen; über grelles Sonnenlicht, über Gewitterdunst und über das Unheimliche der Nacht und Dämmerung. Wenn es ihm gelingt, diesen Stil rein durchzuführen und die einzelnen Stimmungsgruppen gegeneinander auszugleichen, erzielt er ohne Zweifel echt dichterische Wirkungen. Zumeist freilich kommt der Soziologe mehr auf seine Rechnung als der Ästhetiker.

Ostwald ist bis jetzt nur ein Versprechen, von dem man noch nicht wissen kann, ob es einstmals erfüllt wird. Der vierte Stand ist bis heute noch Publikum geblieben, und

zwischen dem Publikum und der jungen Literatur fehlt es im großen und ganzen an innerer Berührung. Bisher ist die Moderne mit allen ihren Seelen- und Kulturschätzen nur einzelnen Menschen zugänglich gewesen, und sie wird in dieser isolierten Stellung bleiben, solange sie noch nicht ihre Synthese gefunden, ihr besonderes Problem noch nicht gelöst hat. Das ist eine vollkommene Gewißheit. Ob freilich das Publikum kommen wird, wenn nur erst der innere Zwiespalt überwunden ist, weiß kein Sterblicher und braucht schließlich auch keiner zu wissen. Denn diese durchaus nebensächliche Frage interessiert nur die Verleger.

Die Erzählung.

Das Beispiel von Polenz, Ompteda, Ostwald und Felix Holländer zeigte deutlich, daß die erzählende Dichtung durch den Einfluß der modernen Literatur von selbst eine höhere Stufe erklommen hatte. Und weiter, daß aber dennoch ein gewisses Schwergewicht an ihr hängen blieb und einen Aufflug zu den Höhen des naturalistischen Dramas oder der neuromantischen Lyrik verhinderte. Es lag an der breiten und unbestimmten Romanform, die sich nach oben gegen das spezifisch Poetische schwer oder gar nicht abgrenzen ließ. Moderner wissenschaftlicher und gedanklicher Gehalt konnte daher früh genug hineindringen, während sich die ebenfalls moderne strenge Stilsucht und straffe Technik nicht so recht entwickeln wollte. Erst allmählich setzten in dieser Richtung zielbewußtere Versuche ein, und sie sind bis heute zu keinem Abschluß gelangt. An dieser Stelle, die unmöglich die ganze Fülle moderner Erzählungen verzeichnen kann, soll eben nur von derartigen Versuchen die Rede sein. Dabei fällt es besonders schwer, auf gewisse, abseits stehende Werke zu verzichten, die durch die originale Persönlichkeit ihrer

Schöpfer eine dichterisch-menschliche Bedeutung von oft hoher und zum mindesten unverwüstlicher Bedeutung behaupten. Nur im Vorübergehen: wer weiß, ob eine spätere Zeit manche Erzählungen Liliencrons und vor allem seine gewaltigen Kriegsnovellen nicht noch viel höher bewerten dürfte als selbst seine Gedichte!

Mancherlei wäre auch vielleicht über den modernen Frauenroman zu sagen, der ganz und gar in der Frauenbewegung wurzelt. Er leidet aber auch zur Genüge unter der Zwiespältigkeit dieser Geistesrichtung, die im innersten Wesen nach Entfaltung der weiblichen Psyche strebt und zugleich nach außen hin sehr robuste Kampf- und Parteipolitik betreibt. Ganz so auch in den Erzählungen aus weiblicher Feder; namentlich in den Romanen von Helene Böhlau, einer echten und genialen Dichternatur, eines kühnen und ehrlichen Temperamentes voll Lebensfülle und Gemüt. Überraschende und hinreißende Seelenoffenbarungen wechseln mit temperamentvollen Ausbrüchen, die trotz aller Naturkraft die Banalität des Leitartikels nicht immer vermeiden. Neben ihr wirkt Ilse Frapan, eine kühlere Natur, die aber doch ebensowenig wie Helene Böhlau zu einem sicheren Stil gelangen kann. Beiden Frauen gelingt etwas Abgerundetes und ungetrübt Künstlerisches fast nur in kleineren Erzählungen, und besonders die Böhlau ist auf diesem Gebiet manchmal eine Meisterin. Zu erwähnen wäre noch neben ihnen als ein bedeutsamer Frauentypus Lou Andreas Salomé, deren intellektuelle Kraft allerdings stärker erscheint als ihr Künstlertum. Mehr Anklang beim großen Publikum fand Klara Viebig, ein sehr starkes Talent, das aber mehr und mehr dem pedantischen Natura-

lismus Zolas verfiel, ohne doch über des Meisters grandiose Mythologie zu verfügen. Ein anderer erfolgreicher weiblicher Autor, Hans von Kahlenberg, war ursprünglich eine kecke und aufrichtige Kampfnatur, ein Boccaccio-Naturell, das mit Vorliebe und zum verbissenen Ärger von Adolf Bartels allerlei ehrbar tuender Familienmoral eine Nase drehte. Aber sie wollte mehr sein, physiologische Romantik treiben, in die Tiefen der weiblichen Psyche herabsteigen und zuletzt gar religiöse Ur-Probleme mit ihren flinken Fingern mißhandeln. Da ihre bewegliche Intelligenz diesen Dingen natürlich nirgends beikam, so scheute sie vor der gröbsten künstlerischen Unehrlichkeit und der verlogensten Sensationsmache nicht zurück. Die Literatur hat von Hans von Kahlenberg nichts mehr zu erwarten.

Diese weiblichen Erzähler folgten im großen und ganzen ihrem Naturell. Sie waren von der Moderne nur dem Gehalt nach beeinflußt, und ein eigentlich künstlerischer Ehrgeiz, der sich um einen neuen Stil und eine neue Technik bemüht hätte, kam selbst für Helene Böhlau erst in die zweite Reihe. Ähnlich schien es sich mit einem jungen Erzähler zu verhalten, der seit den neunziger Jahren die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken begann und schließlich mit einem größeren Roman sogar einen Erfolg, wenn auch noch nicht gerade den berühmten „Bombenerfolg" erzielte. Der junge süddeutsche Romandichter Emil Strauß erzählte munter darauf los, mit einer scheinbaren oder auch wirklichen Lässigkeit, mit einer gewissen schwäbischen Behäbigkeit, die von der straffen Zucht der modernen Stilkunst himmelweit entfernt schien. Außerdem war und ist die

stärkste Eigenschaft von Emil Strauß offenbar das Gemüt, das sonst in der Moderne gegenüber den überfeinen Seelenregungen und der physiologischen Romantik nicht recht aufkommen wollte. Strauß aber wirkte vor allem durch Gemütstöne, durch allgemein verständliche Herzenslaute, und es fehlte ihm, wie immer solchen Naturen, nicht an einer volkstümlichen und wohl etwas hausbackenen, aber kräftigen und gerade gewachsenen Moral. Das beste an seinen Romanen ist darum auch die volkstümliche Schlichtheit, das Quellende und Quellfrische, während die eigentliche Erzählung, die Fabel, oft in eine veraltete und romanhafte Technik entartet, die nur durch ihre rührende Ungeschicklichkeit wieder versöhnt. Es hätte also nichts Emil Strauß mit der modernen Literatur verketten können, wenn nicht sein prächtiges Naturgefühl gewesen wäre. Aber die Art, wie er die Landschaft empfindet und darstellt, stempelt ihn zu einem modernen Poeten, weil er mit verfeinerten Sinnen eine Fülle von Farben und Zwischentönen in sich aufnimmt, so daß er von fern an die Naturpoesie eines Jacobsen und Nietzsche anklingt. Man kann freilich nicht sagen, daß Strauß seine malerisch-landschaftlichen Eindrücke mit jener Stilenergie zusammenballt, wie die beiden großen Meister und selbst mancher kleinere Moderne. Bewußtes Schärfen der Sinne, raffiniertes Auskosten und Ausschmecken der verdichteten Impression ist nicht seine Sache, sondern er ist auch als Naturgenießer ein Mensch der unbekümmerten Naivität. Es strömt ihm eben von selbst bei jedem Augenaufschlag eine Fülle farbiger Stimmungen zu, weil das moderne Naturgefühl bei ihm schon Schlichtheit geworden ist, schon vielfach volks-

tümliche Einfalt. Vielleicht hat dieses verfeinerte, aber durchaus unbekümmerte Sinnenleben auch auf sein Gemüt zurückgewirkt, das gleichfalls eine leise Auflockerung des festen Gefüges aufweist, eine sachte Annäherung an die Modernität. Wenigstens ist nur dadurch die seltsame Neigung des Erzählers zu erklären, daß er gelegentlich aus dem Gemüt eine Art Fatum macht, ein Verhängnis. Zola hatte diese fatalistische Rolle dem Milieu zugewiesen, und der spätere deutsche Naturalismus, wie auch die Neu-Romantik und der Impressionismus gaben diesen Gedanken nicht preis. Zumal die von der Neu-Romantik entdeckte „Seele", diese Überverfeinerung und Wehrlosigkeit gegenüber den verschwebendsten Gefühlseindrücken, war vorzüglich dazu geeignet, sich als Verhängnis, als unentrinnbares Schicksal auszugeben. Aber diese ganze Wirkung beruhte auf der Voraussetzung der schwachen Persönlichkeit, die sich von der Atmosphäre aufsaugen ließ. Das Gemüt wurde dagegen frühzeitig als Gegensatz gerade zu dieser „Seele" empfunden, und mit Recht, weil sich auch eine sonst weiche Natur dieser Art das Gefühl für das Selbstverständliche, für den Lebensinstinkt bewahrt; es sei denn, sie müßte schon in Metaphysik ausmünden, wie etwa Peter Hille. Emil Strauß war weit entfernt von allen metaphysischen Anwandlungen und stand doch wieder genügend im Bann der Moderne, um aus seiner Naturanlage eine Art „Milieu" zu machen. Dieses bewußte oder unbewußte Experiment trug den Keim des Mißlingens in sich und mochte höchstens im kleinen Umkreis der Novelle bis zu einem gewissen Grade glücken. Sein großer Roman „Freund Hain", der den Namen des Verfassers in die

weitere Öffentlichkeit trug, ist an dieser Klippe ohne Frage gescheitert. Es soll die Laufbahn und die Tragödie eines Schülers geschildert werden, in dem sich ein künftiger großer Musiker regt, während seine lieben Mitmenschen nur den gegenwärtigen schlechten Mathematiker in ihm erblicken, der auf der Schule nicht gut tut. Sein Vater ist unvernünftig genug, den Jungen gewaltsam auf der Schule festzuhalten, damit er zuvor sein Abiturientenexamen erledigt. Das kann aber der arme Kerl nicht, wegen der verdammten Mathematik, und so bleibt ihm nichts übrig, er erschießt sich. Warum aber hält der Vater ihn auf der Schule? Aus Borniertheit? Oder aus sozialen Gründen, aus materieller Notlage? Ist es unvermeidlich, daß der Junge recht bald zu Brot kommt, weil die Eltern es nicht mehr ertragen können? Nichts von dem, gar nichts. Der Vater ist selbst ein begabter Dilettant in der Musik, der für das Streben des Sohnes, den er mit männlicher Innigkeit liebt, sehr viel Verständnis übrig hat. Er kann freilich nicht wissen, ob ein wirklich großer Künstler in ihm zum Licht strebt, weil es in diesen Jahren eben keiner wissen kann, weil eine solche Frühzeit immer einen unbedingten Kredit verlangt, einen Wechsel auf die Zukunft. Gerade aus Liebe und Sorge um seinen Jungen zweifelt der Vater zuweilen, und das kann ihm füglich keiner verargen. Ein Jugenderlebnis besonderer Art muß noch dazu diese Sorge in verhängnisvoller Weise bestärken. Der Vater selbst wäre als junger Student beinah an der Musik zugrunde gegangen, weil er in seiner Leidenschaft für diese holde Kunst sein Studium und seine bürgerliche Arbeit zu versäumen begann. Da er aber

doch nur ein Dilettant war, so hätte er allerdings Schiffbruch erlitten und wäre ein „verbummeltes Genie" geworden, wogegen sich die gemütvolle Ehrlichkeit seiner gut bürgerlichen Natur kräftig sträubte. Es ist also kein Wunder, daß er für seinen Sohn zittert, und daß dieser selbst eine lange Zeit braucht, bevor er zu seinem Talent ein wagemutiges Vertrauen faßt. Aber auch dann zerbricht er seine Fesseln nicht und erschießt sich lieber — warum? Hier bleibt uns der Dichter die Antwort schuldig, und wir können nur so viel sehen, es ist nicht Willensschwäche, die den jungen Musiker zugrunde richtet. Das kann es auch gar nicht sein, weil jedes wirkliche Talent mit größter Lebenszähigkeit für sein Daseinsrecht zu kämpfen pflegt. Also warum erschießt er sich? Der Schüler ist zu ehrlich, um nicht seine Schularbeiten gewissenhaft zu erledigen, statt einfach auf sie zu pfeifen und im übrigen Musik zu treiben. Gut, sehr gut. Jedoch warum geht er überhaupt noch in die Schule? Er vermag sich aus Gemütsfeinheit nicht zur Brutalität gegen seinen Vater zu ermannen. Zugegeben. Aber es gibt doch auch eine gar nicht brutale, ruhige und feste Entschiedenheit, die gegen einen solchen Vater kaum versagen würde. Endlich aber: in der höchsten Not werden auch die feinfühligsten Menschen, sofern sie überhaupt kräftige Naturen sind, vor Roheit und Rücksichtslosigkeit nicht zurückschrecken. Mit einem Wort, der tragische Ausgang entspringt einfach der Willkür des Dichters, der an dieser Stelle ganz gegen seine Natur ein moderner Fatalist sein wollte, was ihm freilich mißlang. Die Zwiespältigkeit der Dichtung spiegelt sich im Stil wider, der nicht nur munter erzählt und dar-

stellt, sondern gelegentlich zu erklären und zu analysieren versucht. Allerdings bleibt Strauß auch bei solcher Zergliederung immer noch durchaus ein gemütswarmer und farbiger Poet. Aber es läßt sich doch daran nichts ändern, daß ein Zwiespalt in seinen Stil gekommen ist, und daß alle diese Erklärungen uns nicht zu überzeugen vermögen. Der Wert des Romans beruht darum nicht in der Fabel, sondern in der Fülle von reizvollen Einzelheiten. Die wunderschönen Naturschilderungen, die echten Herzenstöne, die Jugend, erste Freundschaft und taufrische erste Liebe, das wonnige frühe Offenbarwerden der Künstlerschaft, die ersten unschuldigen Visionen eines noch traumhaften Talents: es fehlt, wie man sieht, nicht an einem reichen Orchester, das der Dichter mit einer schönen und herzenswarmen Fertigkeit herunterspielt. Der Roman verdiente darum wohl auch Erfolg; aber die Aufgabe, die der Erzähler sich stellte, ist ihm mißraten.

Im gleichen Jahre wie „Freund Hain" erschien der Roman eines jungen Norddeutschen, der seine Herkunft genau so wenig verleugnete, wie Emil Strauß sein süddeutsches Naturell. Aber Thomas Mann war noch etwas mehr als nur ein talentvoller norddeutscher Erzähler; er war schlechtweg der bedeutendste Romandichter der Moderne, und seinen „Buddenbrooks" ist bis zum heutigen Tage kaum etwas Gleichwertiges aus der zeitgenössischen erzählenden Literatur an die Seite zu stellen. Weder die Jungen noch die Alten noch die vermittelnden Talente unter unsern Erzählern reichen an diese Leistung heran. Auch dieser Roman hat es ja schließlich zu einem buchhändlerischen Erfolg gebracht, womit aber noch nicht ge-

sagt ist, daß er nach Verdienst gewürdigt würde. Gerade einige der modernen und sonst wirklich urteilsfähigen Genießer und Kritiker vermißten an den „Buddenbrooks“ die Stimmung, jenes lyrische Fluidum, die einhüllende Atmosphäre, an die man durch Jacobsen oder durch Johannes Schlaf gewöhnt war. Thomas Mann blieb innerhalb der Grenzen des Sozialen, er überschritt nicht jenen engen Kreis des Zuständlichen, wie er etwa auch im naturalistischen Drama herrschte. Wohl machte er Anleihen bei der physiologischen Romantik, und im Hintergrund seiner Dichtung steht ohne Frage die Lehre von der Vererbung. Aber mit sicherem Takt wird dieses Problem nur sehr diskret angedeutet, und man kann darüber hinweglesen. Eine ursprünglich robuste und heraufgekommene Kaufmannsfamilie geht langsam zugrunde, weil mit der Kulturverfeinerung die brutalen und selbst etwas dummen Instinkte abzubröckeln beginnen, und weil dieser Zersetzungsprozeß unglücklicherweise seinen Höhepunkt in den siebziger Jahren erreicht, deren kapitalistischer und industrieller Aufschwung nach robusten Gewaltnaturen förmlich schrie. Das ist der wahre Kern dieser hervorragenden Romandichtung, und wenn auf Zeichen körperlicher Entartung bei einzelnen Familiengliedern hingewiesen wird, so darf man solche Zutat ruhig hinnehmen, gleichsam als einen begleitenden Oberton zu dem traurig schweren Lied vom großen Herbst und vom Verwelken. Es ist aber ein kühler und sonnenheller Herbst, über den sich ein stahlblauer klarer Himmel wölbt, während das rostbraune Laub auf dem glatten Pflaster der Großstadt unter den Füßen der Spaziergänger raschelt. Aber diese

Stimmung lebt freilich zwischen den Zeilen und erschließt sich nur einem feinhörigen und sehr geduldigen Leser. Denn Thomas Mann befleißigt sich einer streng naturalistischen Sachlichkeit und gibt fast niemals Farbe und Lyrik, sondern klare und kalte Linien, die er mit fester und feiner Hand hinzeichnet, so daß sie nicht mehr zu verwischen sind. Das hängt mit einer intellektuellen und jünglinghaften Männlichkeit zusammen, die in stolzer Scham die Zähne aufeinander beißt und ruhig dasteht, während ihr die Schwerter und Speere durch den Leib gehen. Diese Haltung entspricht dem Charakter seiner Menschen und zumal des Haupthelden, des Konsuls und Senators Buddenbrook, der immer noch durch eine vornehme und kühle Haltung die Geschäftsehre und Tradition aufrecht zu erhalten weiß, während er sich längst von innen heraus unterhöhlt fühlt. Diese Tragödie wirkt um so herzzerreißender, weil sie mit so ungeheurer Geduld und Widerstandskraft ertragen wird. Der junge Dichter gibt sein eigenes Mitgefühl nur durch eine wehmütig höhnische Ironie zu erkennen, die für den Seelenkundigen kein undurchsichtbarer Panzer bleibt. Darum muß es erstaunlich erscheinen, daß man ihn vielfach der Kälte und Mache zu bezichtigen wagte, und es läßt sich nur dadurch erklären, daß dieser erste und einzige naturalistische Roman zu einer Zeit erschienen ist, als alle Welt bereits mit viel Geschrei im neuromantisch-symbolistischen Fahrwasser plätscherte und die narkotische Betrunkenheit durch Stimmung begehrte. Auch die scheinbar sonderbare Form, die Thomas Mann gewählt hatte, brachte die Kritiker in Verwirrung. Anscheinend eine völlige Formlosigkeit, eine chronikartige

Darstellung von Familien- und Zeitgeschichte, wie sie sonst nur in den Anfängen der erzählenden Kunst zu walten pflegte, etwa in den Mönchs- und Stadtchroniken des Mittelalters. Aber gerade ein ungewöhnlicher Stilkünstler hatte diese Darstellungsart gewählt, vermutlich in der Absicht, durch eine strenge Durchführung des Chronikstils eine innerliche Gebundenheit zu erreichen, die der Romanform sonst nicht beschieden scheint. Es gelang ihm, weil er eben nicht in naiv treuherziger, sondern in sehr verfeinerter Weise zu erzählen wußte, und weil die erklärende Chronik blutvolle und plastische Gruppen umrahmte, fast wie die Regiebemerkung das Bühnenbild des naturalistischen Dramas. Die „Buddenbrooks" gehören tatsächlich in den gleichen ästhetischen Umkreis, wie etwa die „Familie Selicke", „Meister Oelze" und die „Weber". Auch läßt sich gegen diesen einzigen naturalistischen Roman, der sofort alle Möglichkeiten seiner Gattung erschöpfte, das gleiche prinzipielle Bedenken erheben, wie gegen den Naturalismus überhaupt. Die Persönlichkeit, die tätige Willensnatur, fand in den „Buddenbrooks" keinen Raum, während allerdings die Größe und Tiefe des duldenden Heroismus einen Gipfel erreichte, der kaum noch zu überbieten war. Es ist unmöglich, daß die „Buddenbrooks" auf dem Gebiet der Erzählung fortzeugend wirken könnten, denn dieser Roman ist nicht nur ein Anfang, sondern auch ein Abschluß. Diese naturalistische Form erforderte unbedingt eine Erweiterung nach oben hin, während zugleich das Zuständliche durch die neuromantische Stimmungskunst längst aufgelockert war. In gewissem Sinn lag sogar Emil Strauß mit seiner

lyrischen Farbenfülle mehr in der Entwicklungslinie als Thomas Mann. Der naturalistische Roman war ein plötzliches und glorreiches Zwischenspiel, nach dessen Ablauf sich die Aufmerksamkeit wieder der symbolistisch-neuromantischen Erzählung zuwandte.

Es war natürlich, daß die moderne Romantik vielfach die Erinnerung an ihre Vorläuferin wachrief, und daß die Literaturgeschichte angeregt wurde, sich mit der Zeit eines Friedrich Schlegel und Novalis eingehend zu beschäftigen. Eine Befruchtung der modernen Romantik wurde durch diese Forschungen eigentlich nicht erzielt, weil die ältere Mutter der kunststrengeren Tochter in bezug auf Stil und Technik nichts zu geben hatte, während das altromantische Lebensgefühl durch Wagner, Schopenhauer und Nietzsche längst umübersetzt und weiterentwickelt war. Eigentlich ist nur ein einziger moderner Dichter, eine Frau, durch literarhistorische Anregungen der alten Romantik auch in ihrer eigenen Produktion bestimmt worden, und schon aus diesem Grund behaupten die Romane und Novellen von Ricarda Huch eine besondere und abseitige, aber reizvolle Stellung in der modernen erzählenden Literatur. Ricarda Huch ist ganz gewiß ein moderner Mensch und namentlich eine moderne Frau, die ohne alle Pose den Mut fand, sich gerade auch zu ihrer Weibpersönlichkeit zu bekennen. Zugleich hat sie die intellektuelle und wissenschaftliche Schulung, die in der Frauenbewegung lag, von Anfang an sehr ernst genommen, und man kann wohl sagen, daß bei ihr Intellekt und Instinkt in einer Weise in Einklang stehen, wie es Frauen, und zumal modernen Frauen, selten gegeben ist.

Sie ist eigentlich mehr eine klassische als eine romantische Natur, und ihr Stil bevorzugt strenge und klare Linien und eine kunstreiche, weitumfassende Architektonik. Sie liebt ja allerdings die Farbe und den Glanz, wie wenige; aber es wäre ihr ganz unmöglich, nur mit Farbenspritzern, Punkten und Umrissen zu arbeiten, wie der moderne Impressionismus. Es ist bezeichnend, daß sie in ihren Anfängen von Conrad Ferdinand Meyer gelernt hat, wenn auch der vibrierende Marmor des Meisters bei ihr etwas Holdes und Weiches annahm, das sich in uns einschmeichelt, ohne doch den marmornen Ursprung ganz zu verleugnen. Ein atavistisches und ein modernes Moment haben dazu mitgewirkt, diese durchaus klassische Natur dennoch in die Neu-Romantik zu verweisen. Sie liebte die „Schönheit", die „Poesie", wie eine ältere Zeit diese Worte verstanden hatte. Etwas vom Leben der Alltäglichkeit Gesondertes, etwas Dekoratives, ein Edelstein, ein Schmuck, Statuen voll würdevoll stolzer Haltung in ruhig herabwallenden langen Gewändern: diesen urältesten Sinn hatte das Wort „Poesie" für Ricarda Huch noch immer behalten, und sie sehnte sich nach einer solchen Welt voll Kostbarkeit. Im Zeitalter der Eisenbahnen, der Politik und der sozialen Kämpfe führte eine solche Sehnsucht unweigerlich zur Romantik, sogar zeitweilig zu einer Flucht in die literarische Vergangenheit, aus der Ricarda Huch das wunderschöne Buch von der „Blütezeit der Romantik" mitbrachte, ein gediegenes literarhistorisches Werk, zugleich aber eine echte und rechte Dichtung voll Fülle und konzentrierter Stimmung. Denn diese eine Neigung, das Stimmungsmoment zusammen-

zuballen und durch Farbenglut und strenge Wortwahl zu steigern, teilt sie mit der gesamten modernen Literatur. Dadurch wird sie naturgemäß auf das Unbewußte im Seelenleben hingewiesen, und wenn sie sich auch auf überfeine, verschwebende Zwischentöne nicht allzu oft einläßt, so ist es dennoch klar, daß die stolzen und schönen Frauen, die sie mit Vorliebe schildert, noch etwas anderes haben müssen, als nur Herz, Temperament und Leidenschaft. Das Unbewußte spielt hinein, jähe Stimmungen, etwas Verworrenes und Rätselhaftes, das allerdings durch ein sicheres Persönlichkeitsgefühl auch dann gebändigt wird, wenn es mit unerwarteter Gewalt herausbricht. Sogar wenn es fortreißt, überwältigt und zerstört, behauptet die Persönlichkeit ihre Rechte durch Schönheit und Ruhe im Untergang. So kommt Ricarda Huch zur alten Romantik, welche ihr schöne und heroische, recht eigentlich klassische Gestalten schenkt, aber in sehr romantischen Lebenslagen und Situationen, die zugleich mit modernem Seelenleben erfüllt werden. Nicht immer gelingt ihr ein reiner Guß aus allen diesen Elementen, und ihr erster Roman von „Ludolf Ursleu dem Jüngeren", eine dichterisch hochstehende Schöpfung und überdies ein sprachliches Kunstwerk ersten Ranges, leidet darunter, daß die Cholera in Hamburg und die Sozialdemokratie manchmal, wenn auch nur selten, einen gar zu prosaischen Gegensatz zu den drei reizvollen und großzügigen Naturwesen Galeide, Ezzard und Gaspard bilden. Ein anderer Roman, der im Titel das alte Wort vom Leben ein Traum variiert, löst sich eigentlich völlig vom modernen Leben los, obwohl er gleichfalls in der Gegenwart spielen will. In Wahrheit stammt

er ganz und gar aus der Literaturgeschichte und ist eigentlich nur ein poetisches Exempel zu der „Blütezeit der Romantik", wenn auch, wie bei Ricarda Huch selbstverständlich, mancherlei innere Erlebnisse zugrunde liegen. Ihr Bestes dürfte sie vielleicht in ihren Novellen und kleineren Erzählungen gegeben haben, die eine klare und strenge Form mit farbigem Märchencharakter glücklich und reizvoll vereinigen. Ihr Seelenleben wird zunächst von elegischer Trauer über das Los des Schönen auf der Erde beherrscht, dann aber auch von dem echt romantischen Traum eines Bundes zwischen dem besten Mann und dem besten Weib. Doch gerade diese Vorstellung gewinnt bei ihr eine besondere, ganz persönliche und dabei echt weibliche Note, die nicht zum wenigsten zum Reiz ihrer Bücher beiträgt. Die Bibel weiß zu berichten, daß dermaleinst die Söhne des Himmels die Töchter der Erde besuchten. Bei Ricarda Huch aber sind es Himmelstöchter, die zu den mühseligen und beladenen Söhnen der Erde herabsteigen. Denn diese mürrischen und verdrossenen Gesellen haben kräftige Muskeln und einen täppig starken Willen, der festzuhalten und zu beschützen versteht, daß man sich für sein ganzes Leben geborgen fühlt. Außerdem ist es gar zu drollig, wenn über diese scheinbar finsteren Gesichter ein glückseliges und kindliches Lächeln huscht, so wie sich ihnen eine dieser Himmelstöchter naht. Diesem Lächeln kann man nicht widerstehen, diesem Gefühl, daß man imstande ist, ein solches Glück zu spenden. Der „Übermensch" ist daher bei ihr selten ein Sonnengott, sondern er stammt aus einem Hades, dessen äußerliche Dunkelheit und Nacht von einem verhaltenen inneren

Feuer sanft durchleuchtet wird. Ganz gewiß hat das mütterliche Gemüt der Frau, die für die schwer ringenden Menschen in den Niederungen Mitgefühl und Achtung empfand, zu dieser eigentümlichen Auffassung beigetragen, die schließlich die Dichterin dahin führte, auch in dem bescheidensten und ärmsten Menschenleben etwas vom Glanz des Märchens und der Romantik zu erblicken. Allerdings vermochte sie nicht, ihre angeborene Liebe zu Schmuck und Glanz so weit zu verleugnen, um nun etwa ein Alltagsleben aus dem grauen Norden pantheistisch zu durchseelen. Es mußte doch immer noch die Sonne Neapels sein, die im alten Romantikerland Italien auf die erträglicheren Lumpen und Schwären des Südens herniederschien. So entstand der Roman „Aus der Triumphgasse des Lebens", nicht gerade das künstlerisch vollendetste, aber menschlich schönste ihrer Bücher, das zugleich die Grenze bezeichnet, bis zu der hin Ricarda Huch der modernen eigentlichen Neu-Romantik entgegenkam.

Daß gerade der Naturalismus der Urheber auch aller späteren symbolistischen und neu-romantischen Regungen gewesen ist, wird nicht zum wenigsten auch durch die Entwicklung der erzählenden Dichtung bewiesen. Während Ricarda Huch schon darum, weil sie niemals die naturalistische Schule durchgemacht hatte, über eine ältere, wenn auch vielfach mit moderner Seele erfüllte Romantik nicht hinauskam, waren es gerade kompliziert naturalistische Talente, die im Verfolg einer „exakten" psychologischen Analyse immer mehr in die Untergründe des Gefühls, in das Unbewußte und demnach in die Neu-Romantik hinabtauchten. Selbstverständlich spielte auch die Physiologie

dabei eine Rolle in der Form der sexuellen Pathologie und gelegentlich auch als Rassenromantik. Ein polnischer Dichter, der auch in deutscher Sprache schrieb, Stanislaus Przybyrzewski, war eigentlich der erste, der diese physiologische Romantik in die Erzählung einführte, und zwar gleich im wildesten Stil. Er war eine geniale Persönlichkeit, die ihren oft furchtbaren Abnormitäten Farbe und Pracht, etwas berauschend Kosmisches zu verleihen verstand. Aber Stilgefühl hatte er nicht allzuviel; er war kein formender Künstler und am wenigsten ein Erzähler. Über oft überwältigende Tagebuchausbrüche kam er eigentlich nirgends hinaus, und so konnte er nicht fortzeugend wirken und ging wie ein Meteor rasch vorüber. Darum ist erst mit dem Auftreten des Schlesiers Hermann Stehr die physiologisch-neuromantische Erzählung geschaffen worden, die dann in Jakob Wassermann einen ihrer erfolgreichsten, aber keineswegs ruhmwürdigsten Vertreter fand. Doch dürfte Stehr den jüngeren Nachfolger an wirklichem künstlerischen Können weit überragen. Dieser Schlesier besitzt eine kleine begeisterte Gemeinde, zu der vor allem sein Landsmann Gerhart Hauptmann gehört. Ein anderer seiner Anhänger, der Lyriker und feinfühlige Essayist Wilhelm Lentrodt hat den Meister in zwei Aufsätzen verherrlicht, die das Wesen Stehrs erschöpfend formulieren. Lentrodt wagt den Vergleich mit der antiken Tragödie, die das Individuum gegenüber dem Fatum in einer hoffnungslosen Wehrlosigkeit zeigte, ohne daß es darum in seinem heldenhaften Trotz gebrochen wurde. Stehrs Weltanschauung beruht ohne Zweifel auf einer so beschaffenen antiken Vorstellungsreihe, nur daß bei ihm, ähnlich etwa

wie in Ibsens „Gespenstern“, das tragische Schicksal im Physiologischen wurzelt, in zerrütteten oder zermürbten Körperzuständen, vor denen am Ende auch der stärkste Wille zerbricht. Wie Lentrodt richtig gesehen hat, vermischt sich diese tragische Härte Stehrs mit einem wehen und nazarenischen Mitgefühl für das Kranke, Rührende, Hilf- und Hoffnungslose seiner zermürbten Menschen. In solchen Momenten des Erbarmens sieht Stehr gerade im Schwachen und Zarten ein Märchenwunder und eine Kostbarkeit. Das stimmt aber wieder nicht ganz mit seiner Neigung zum Heroischen, und er findet den Ausgleich, indem er seinen mehr tatkräftigen Naturen einen zwar massiven, aber doch eigentlich kranken Willen verleiht, der erst mit ungeheurer Mühe die physiologischen Hemmungszustände beseitigen muß, bevor er sich in jäher Eruption Bahn bricht. Man weiß dann nicht recht, ob man Helden oder Besessene vor sich hat, und es bleibt ein Rest zu tragen peinlich. In seinem „Schindelmacher“ und in „Meike der Teufel“ hat er fast als einziger von den Modernen etwas wie aktive Heldennaturen geschildert, und es wirkt schier tragisch, wie ihm seine naturalistisch-physiologische Weltanschauung dabei einen Streich spielt und ihn zwingt, den Heroismus seiner Heroen so halb und halb durch Krankheit, Wahnsinn und Zerrüttung zu motivieren. Schließlich leistet Stehr sein Schönstes und auch Tiefstes in der Darstellung der passiven Seelentragödie seiner Menschen, und es ist wahrhaft unglaublich, bis in welche letzten Tiefen seine psychologische Sonde da hinabreicht. Wohl noch nie hat ein Dichter das unfaßbar feinste Nerven- und Seelengeflecht einer Frau der-

artig bloßgelegt, wie Hermann Stehr in seinem Roman „Leonore Griebel". Freilich kommt seine Doppelnatur auch hier noch in der Form der Darstellung zum Ausdruck. Manchmal ist er ein harter und eiskalter Analytiker, der mit grellweißem elektrischem Licht in alle Falten der Seele leuchtet und dann wieder ein bebender, mitfühlender, verzückter, zarter Märchenerzähler, der Dämmerungen, Morgen- und Abendröten und alle die Farbenspiele eines sich an den Körpern brechenden Sonnenlichtes heraufbeschwört. Eine rechte Einheit, ein Ausgleich zwischen diesen beiden Stilformen will sich nicht erzielen lassen, und so ist etwas Zwiespältiges in Stehrs Kunst und Weltanschauung hineingekommen. Er bleibt dabei doch der bedeutendste und ergreifendste Vertreter der physiologisch-neuromantischen Erzählung und wird als solcher von einer zwar kleinen, aber auserlesenen Gemeinde geehrt.

Mehr Glück als er hatte Jakob Wassermann, der es tatsächlich zur „Berühmtheit" brachte, zu einem Namen, den jeder Gebildete in Berlin W. und anderen Literaturorten durchaus kennen muß, wenn er nicht in den Verdacht geraten will, ein gänzlich unmoderner Mensch zu sein. Natürlich ist Jakob der Große dem typischen Schicksal aller Geistesriesen nicht entgangen, daß allerlei Neidbolde und schmutzige Köter jeder Art ihn ankläfften, anstatt, wie es sich doch gebührte, voll untertäniger Demut schwanzzuwedeln. Oder, ohne Bild: er fand heftige kritische Gegner, die ihm jedes oder doch beinah jedes Talent absprachen und ihn als Dilettanten recht gröblich anfaßten. Es gibt kein seligeres Los für einen jungen Autor, als wenn man sich mit einer solchen Wut um ihn streitet.

Das muß doch einer sein, ob gut oder schlecht, aber ein Kerl, so denkt in solchen Fällen das liebe Publikum, und der Autor selbst denkt darüber nicht anders. Es ist jedoch ein Jammer, wenn ein unzweifelhaftes, aber schmalbrüstiges Talent ganz ohne Berechtigung zu einer solchen heißumstrittenen Größe wird. Da Wassermann nun einmal vorhanden ist, so mag man seine kleineren Gaben, die seinem Können entsprechen, mit Dank hinnehmen, und es wäre auch keine Lücke in der Literatur, wenn er nie gelebt oder gedichtet hätte. Nun aber wurde er durch besondere Umstände hochgetragen, und das fordert den Kritiker wie auch den Kulturhistoriker geradezu heraus. In einer Geschichte der Moderne darf dieser sonderbare Heilige gewiß nicht fehlen.

Das eigentlichste oder wenigstens persönlichste Können Wassermanns lag sicherlich ursprünglich ganz wo anders, als auf dem Gebiet seiner künftigen Triumphe. Auch in seinen unglaublichen symbolischen Romanen finden sich gelegentlich kecke Karikaturen, kräftige Pritschenstreiche gegen Philistertypen aus der Gesellschaft, Dinge, die im Simplizissimus einen Ehrenplatz verdienten. Diese persönliche Art wurde aber durch ein mehr virtuosenhaftes Element völlig verdrängt, dem dann Wassermann seine durchaus unberechtigten Erfolge verdankte. Er ist ein Sprachkünstler, ein Artist der Worte, einer, der von allen großen Meistern der Moderne, von einem Nietzsche, Jacobsen und wohl auch von Maeterlinck gelernt hat. Darum ist ihm die spezifisch moderne Kunst nicht fremd, auch den Nuancen und verschwebenden Zwischentönen einen künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Hauptsächlich

versteht er es, jene schwüle Spannung, die dem Blitz und Gewitter vorausgeht, ziemlich lange festzuhalten und in allen ihren zitternden Zwielichtern und Wolkenschatten abzuwandeln. Dann kommt zur rechten Zeit der Donnerschlag, der immer ungeheuer effektvoll wirkt, weil er aus der Natur selbst zu stammen scheint. Aber manchmal ist es doch nur ein Theaterdonner auf dröhnendem Blech. Ferner, wenn eine seiner Personen etwas recht Wunderliches und Verquertes ins Werk setzt, dann stellt sich Wassermann nicht etwa die Aufgabe, als psychologischer Darsteller diese Sonderbarkeiten von innen heraus zu entfalten, sondern er sagt einfach: ja, das ist ein seltsamer Mensch. Aber er sagt es mit einem berückenden Rhythmus, mit flüsternder Stimme und in einem geheimnisvollen Tonfall, daß man glauben möchte, er hätte uns schlechterdings alles gesagt und alles erklärt und die letzten Geheimnisse des Welträtsels entschleiert. Anstatt Darstellung und Begründung gibt er lyrische Gleichnisse und glaubt damit seiner Dichterpflicht genügt zu haben. Wassermann ist auch ganz ohne Frage ein Lyriker der Stimmung, der für das Unfertige und Reizvolle werdender Gefühle zwingende Worte findet, niemals aber für das fertige Gefühl, für die willensklare zugreifende Tat. Die gibt er, wie schon angedeutet, höchstens als einen plötzlichen Donnerschlag, als eine Eruption. Wo diese Art Kunst nicht ausreicht, da wird er recht und schlecht zu einem Dilettanten, der hart an Mache und literarische Hochstapelei angrenzt. Er sah sich freilich zu diesen Mätzchen geradezu gezwungen, weil er an Aufgaben und Probleme heranzutreten wagte, die sich seinen schmächtigen Händen

vollständig versagten. Das aber lag wieder nicht an ihm, sondern an der Zeit.

Seinen ersten Erfolg erzielte Wassermann mit dem Roman „Die Juden von Zirndorf“. Damals, in den neunziger Jahren, war die „Judenfrage“ wieder einmal Trumpf, und der Antisemitismus hatte gerade den Zionismus erzeugt. Obgleich Wassermann diese jungjüdische Richtung für seine Person ablehnte, so wußten doch die Zionisten ganz genau, was sie taten, als sie mit diesem schauerlichen Buch krebsen gingen. Nirgends hat sich die kleinbürgerliche Romantik und der alberne Weltverbesserungsehrgeiz in so unglaublich grotesker Form offenbart, wie in den „Juden von Zirndorf“. Daß Wassermann hier den Vogel abschoß, lag allerdings an seiner Abstammung, aber nicht an der Rasse, sondern an der sozialen Lage des modernen jüdischen Kleinbürgerstandes. Es kommt unter diesen Kleinbürgern, genau wie bei ihren christlichen Klassengenossen, zuweilen vor, daß die Kinder studieren, indem sich die Eltern das Geld vom Munde sparen. Manchmal aber, der viel seltenere Fall, sind die Eltern wohlhabend geworden, ohne doch ihre enge Bildungssphäre durchbrochen zu haben. Jedenfalls wird in solchen Familien der natürliche Generationsunterschied zwischen Vater und Sohn noch durch den Gegensatz der Bildung verschärft, um nicht zu sagen vergiftet. In früheren Jahrzehnten entzündete sich der Kampf zumeist am Zeremonialgesetz, und der hoffnungsvolle Jüngling ging hin und wurde ein Reformjude und strammer Liberaler, der für Eduard Lasker und Schultze-Delitzsch schwärmte und stimmte. Heute aber merken denn doch die

guten Jungen, daß die hochwichtige Frage, ob man Schweinefleisch essen dürfte, längst nicht mehr eine Frage ist, sondern höchstens eine Privatangelegenheit von Leuten, die sich immer noch darüber den Kopf zerbrechen. Also wie kann man einen Ersatz finden, wie macht man es, um sich dem Alten gegenüber als einen fortgeschrittenen Jungjuden auszuspielen? Das Einfachste wäre natürlich, sich als ein in der deutschen und europäischen Kultur wurzelnder Einzelmensch um den Wirkungskreis zu bemühen, der der individuellen Natur und Begabung am meisten entspricht. Aber das wollen wieder die Herren Antisemiten nicht, und die jungen Juden kommen sich äußerst wichtig vor, da sie sich mit solcher Wut bekämpft sehen. Der antisemitischen Rassentheorie kommt überdies die physiologische Romantik, die ja in der Zeit liegt, sehr entgegen, und die Art, wie Nietzsche sich über das Judentum geäußert hat, gibt den jungen Phantasten einfach den Rest. Nietzsche hatte das Juden- und auch das Christentum in das Biologische projiziert, ohne sich, ganz wie Schopenhauer, um die sozialen Ursachen zu bekümmern, die dereinst jene Weltreligion erzeugten. So war er zu der wundersamen Theorie gekommen, daß nur die physiologische Entartung lebensmüder Naturen die Religion des Kreuzes hervorgebracht hätte und spielte dagegen die Lebensfreude der Antike aus, seinen Rauschgott Dionysos, der Ja zum Leben sagte. Die Juden aber sollten das Christentum, dieses Unheil der Askese, über die Menschheit heraufbeschworen haben, wenn Nietzsche anderseits auch wieder die optimistischen Juden gegen die pessimistischen Christen in das Feld führte. Aber alle diese Theorien

schwebten einfach in der Luft, weil er die welthistorisch sozialen Elemente, die zur Entstehung des Christentums geführt hatten, überhaupt nicht kannte, während seine ganze Erklärung auf romantischer Physiologie, auf den noch völlig unbekannten Gesetzen der Vererbung beruhte. Jedenfalls fielen so ziemlich alle jüngeren modernen Juden auf diesen Mumpitz gründlich herein, und Jakob Wassermann dichtete nach diesem unmöglichen Rezept die „Juden von Zirndorf".

Alles in diesem Roman ist in fürchterlichster Weise „symbolisiert", gewaltsam aufgedonnert, um nur ja recht deutlich zu zeigen, daß das Judentum das Unheil des Christentums in die Welt gebracht hat, und daß nun beides vor einer neuen Religion der Freude verschwinden muß. Der Johannes aber, der dem neuen Messias vorhergeht, ist dennoch ein Jude — das liegt halt in der Rasse. Agathon Geyer ist auf eine höchst absonderliche Weise zu der Erkenntnis seines Berufes gekommen, und ich fürchte, daß sich die meisten Leser über diese erhabene Symbolik totlachen werden. Es lebt nämlich in Zirndorf ein stattlicher Bauer, der ein echter und rechter antisemitischer Rüpel ist. Diese Figur scheint zunächst mit kräftigem Realismus aus dem Leben gegriffen zu sein, bis eine plötzliche Wandlung mit ihr vorgeht. Der riesenstarke Bauer bekommt den armen Agathon Geyer zwischen seine Fäuste, schleppt ihn in seine Wohnung, zieht ihn nackt aus und bindet ihn dort mit Stricken an ein Kreuz. Er stellt eine Schüssel mit Blut vor dieses Kreuz und schimpft nun fürchterlich und weidlich auf die Juden, die das Christentum, die Religion des Todes, in die Welt gebracht hätten. Eine

erstaunliche Wandlung fürwahr, auf die uns Wassermann gar nicht anders als durch ein paar geheimnisvolle lyrische Redensarten vorbereitet hat. Agathon ermordet dann unter der Hand jenen Juden- und Christenhasser und hat durch diese Heldentat alles Judentum, alle nazarenische Knechtseligkeit von sich abgewaschen und kann sich nunmehr als ein zweiter Messias oder wenigstens als zweiter Johannes etablieren. In dieser Manier geht es durch das ganze Buch, und dadurch wird auch manche ursprünglich echte Stimmung und kühne Beobachtung verzerrt und unterhöhlt, wenn nicht verfälscht. Da ist zum Exempel ein reicher jüdischer Bankier, natürlich geadelt, der seinen achtzigjährigen Vater betteln und hungern und von der Schwelle jagen läßt. Dabei ist dieser edle Sohn und Baron lediglich als ein Durchschnittsprotz und gesellschaftlicher Streber dargestellt. So ein Mensch würde es vielleicht fertig bringen, dem Vater den Salon zu verbieten, aber noch mehr dürfte er darauf bedacht sein, schon der Leute wegen, daß der Alte nicht betteln und hausieren geht. Jedoch dem Symbol zuliebe muß durchaus auch das Unmögliche Ereignis werden. Dieser arme greise Vater wird in das Monumentale emporgeblasen und endet als ein irrsinniger alttestamentarischer Prophet, der am alten Testament verzweifelt. Der Untergang des uralten jüdischen Volkes ist auf diese Weise glücklich symbolisiert, wobei allerdings als fataler Beigeschmack zurückbleibt, daß man gewisse Erinnerungen an König Lear von William Shakespeare gar nicht recht los wird: Judäa und Altbritannien reichen sich die Hände. Freilich lag im Fall Lear die Sache doch noch anders, da dieser herrsch-

süchtige Greis nicht nur ein Almosen begehrte, sondern auch die frühere Unterwürfigkeit und Demut von seiten seiner selbständig und trotzig gewordenen Kinder nicht entbehren mochte. Auch auf die Gepflogenheit der Bauern beim „Ausgedinge" möge man sich nicht berufen, da hart arbeitende Menschen, die mit der kargen Erde kämpfen, mit einem großstädtischen Bankier und gesellschaftlichen Streber nicht gut zu vergleichen sind. Es muß also schon dabei bleiben, daß der Symbolik zuliebe jede Wahrhaftigkeit des inneren Geschehens bösartig malträtiert wird, und zwar von einem Schriftsteller, der gelegentlich naturalistische Allüren annimmt. Was hilft es da, daß die symbolische Szenerie selbst sehr gut gemacht und beinah gedichtet ist? Übrigens hat dieser nachgemachte Prophet ein Enkelkind, das als das „große Weib" glorreich dasteht, als der hochgewachsene Sinnen- und Seelenmensch, der leider unter dem Druck unnatürlicher Verhältnisse der Prostitution verfällt. Hier bricht manchmal etwas wie plastische Gestaltungskraft durch, und vielleicht wäre Dichterisches hervorgewachsen, ohne die unglaubliche Symbolik, die auch diese gut angelegte Figur von Grund aus verpfuscht. Diese Jeanne bedeutet die Rache der Sinnlichkeit an der jahrtausendalten jüdischen und christlichen Askese, und sie findet den Richtigen nur deshalb nicht, weil eben alle Männer durch ererbte Blutleere mehr oder weniger ruiniert sind. Nur einer nicht, ein einziger, den sie zum Unglück erst unmittelbar vor seinem Tod zu Gesicht bekommt. Man höre und staune: es ist der unglückliche Bayernkönig Ludwig der Zweite, der im Wahnsinn Selbstmord beging. Kurz, wo man diese Dichtung nur

anfäßt, ist sie morsch in allen Gliedern, und an diesem Urteil ändert nichts die Tatsache, daß auf manchen Seiten Wassermanns Stimmungskunst, die freilich oft genug Stimmungsmache ist, verblüffende Augenblickswirkungen zustande bringt. Man könnte das Machwerk ruhig in den Papierkorb werfen, wenn da nicht noch ein Prolog wäre, der entschieden ein besseres Los verdient, sonst aber mit dem Roman rein gar nichts zu schaffen hat. Diese Vorgeschichte spielt im siebzehnten Jahrhundert und schildert den orgiastisch-satanischen Taumel, den das Auftreten des angeblichen Messias Sabbatai Zewi im Ghetto des fränkischen Fürth hervorrief. Das war damals eine wunderliche Zeit für die Juden, die endlich anfingen, nachzuholen, was sonst Europa schon im sechzehnten Jahrhundert erledigt hatte. Das Mittelalter mit seiner patriarchalisch kirchlichen Gesellschaftsordnung herrschte auch im Ghetto und überdauerte dort das Reformationszeitalter um ein Jahrhundert. Dann aber begannen auch hier wilde Fäuste an allen Säulen zu rütteln, und eine neue Zeit knüpfte in phantastischer Weise an die Vergangenheit an, wie es einst Luther und die Wiedertäufer taten. Alle die enthusiastischen Ahnungen und alle die wahnwitzigen Ausschreitungen, die das Reformationszeitalter geschüttelt hatten, fanden nun in dem engen und verkümmerten Kreis des Ghetto einen grausigen Widerhall, bis dann das ganze Luftgebäude verdunstete, als Sabbatai Zewi zum Islam übertrat. Viele haben es versucht, diesen Stoff dichterisch zu gestalten und sind vor seiner Fülle gescheitert. Wassermann machte es anders. Er fing in seiner Hand ein letztes Wellengekräusel

dieser Bewegung auf und zeigte nicht die sozialen und geschichtlichen Ursachen, sondern lediglich die schwüle und orgiastische Stimmung, die verzerrte fürchterliche Hoffnung, die dann in Verzweiflung umschlägt. Immerhin wird vom mittelalterlichen „Milieu“ genügend mitgegeben, um dem verzerrten Treiben Realität zu verleihen. Sonst hütete sich der Dichter vor allem Symbolismus und blieb in den Grenzen seines Talentes, das für die Darstellung einer schwülen Gewitterluftatmosphäre durchaus genügte. Der große historische und darum auch sinnbildliche Hintergrund liegt hier im Stoff selbst, und so ist dieser Prolog ein kleines Meisterstück geworden, das eine Sonderausgabe verdiente und den eigentlichen Roman in jedem Fall überleben dürfte. Man sieht ganz deutlich, wie Wassermann in der Vergangenheit wurzelt und tatsächlich sofort mit geschichtsphilosophischen Phrasen zu arbeiten beginnt, wenn er das moderne Judentum gestalten möchte. Und man sieht ferner, daß sein Talent außer zur Satire nur noch zur Stimmung langt. Was aber darüber ist, das ist immer von Übel. Gott sei Dank, daß er im Prolog seine Gestalten nur wie im schwankenden Nebel zeigte, nur als wogende Masse und Atmosphäre.

Wassermanns zweiter Roman „Renate Fuchs“ begründete seine Tagesberühmtheit und entfesselte die Kämpfe um seine literarische Stellung. Hier aber liegt der Fall wirklich sehr einfach, und es wird mir keiner widersprechen, wenn ich schlankweg behaupte: Wassermann ist kein Dostojewski. Das Thema wäre gerade für den großen psychologischen Dichter des heiligen Rußland eine

hochwillkommene Aufgabe gewesen, wenn er zu seinen sonstigen Gaben auch noch die moralinfreie Vorurteilslosigkeit eines Nietzsche besessen hätte. Eine Frau, die im dunklen suchenden Seelendrang unter dem Bann und Druck ihres Unbewußten blind vorwärts stürmt und dabei scheinbar tiefer und immer tiefer sinkt, ohne an ihrem Unschuldsbewußtsein Schaden zu erleiden, bis sie endlich in den Armen des Gefundenen, ihres Heilandes und Herrn, den Sinn und Zweck ihrer Erdenwege begreift: wer anders hätte die Schrecknisse und Seligkeiten eines solchen Weges mit gleicher mystischer Inbrunst und psychologischer Klarheit schildern können, als der große Russe, und zwar er nur allein? Wassermanns Kraft reichte dafür nicht aus, und so mißbrauchte er sein Talent zu Taschenspielereffekten der gröbsten Art. Jedesmal, wenn Renate Fuchs vor einer entscheidenden Wendung ihres Lebens steht, also wenn wir den Atem einhalten und in ihre Seele schauen möchten, dann steigt eine Wolke von Worten empor, ein Nebelschleier betäubender Stimmungen, der alles psychisch Feste in seine Atome aufzulösen droht. Gelingt es uns doch noch, unsere seelischen und geistigen Kräfte wieder in ein Gleichgewicht zu setzen, dann ist Renate Fuchs schon längst weit weg, und wir haben überhaupt völlig vergessen, wovon eigentlich die Rede ging. Ganz ohne Frage verlangte die Darstellung der Schicksale einer Frau eine vielseitige Berücksichtigung aller dunklen und elementarischen Triebe, der letzten Wesensstimmungen der Psyche, und darum vor allem wurde ja der Vergleich mit Dostojewski herangezogen. Überdies kam der kluge Wassermann abermals mit seinem Buch gerade zur rechten Zeit, als

nämlich die Frauenbewegung aus dem politischen in das kulturelle Stadium trat und sich energischer um die weibliche Psyche zu kümmern begann. Da Wassermann als Virtuose und manchmal als Dichter auf den Tasten der Frauenseele zu spielen verstand, so übersah man völlig, daß die Frau, und gerade die moderne suchende Frau weder nur vegetative Seele noch nur Intelligenz ist. Wassermanns Renate existiert nicht in der wirklichen Welt, auch nicht unter den sensibelsten weiblichen Naturen, und noch weniger ist sie eine lebendige dichterische Phantasieschöpfung. Man kann sie ruhig als einen Automaten bezeichnen, der prompt funktioniert, wenn man „Seele“ in ihn hineinwirft. Allerdings ist Wassermann höchstselbst in diesen Schemen bis über die Ohren verliebt, und sein betäubender Sprachduft raubt dem Leser alle Besinnung. Aber im Grunde entlarvt ihn gerade diese seine Verliebtheit als einen Epigonen der Gartenlaubeliteratur. Sie kriegen sich nämlich am Schluß, Renate und der plötzlich aus der Versenkung wieder emportauchende Agathon Geyer. Es ist eine Hochzeit im Stil von Eugenie Marlitt, die nur durch allerlei modern sein sollende Mätzchen etwas mehr aufgeputzt wird. Der arme Agathon hat nämlich das Pech, gerade auf dem Totenbett zu liegen, als er endlich, endlich, endlich die längst, längst, längst ersehnte Geliebte seiner Seele findet, und in der Liebesnacht macht er, bevor er am Herzschlag stirbt, seiner illegitimen Frau Gemahlin schnell zur Pflicht, den künftigen Sohn, wenn es nämlich einer ist, Beatus zu nennen, was etwa so viel besagt wie Baruch oder Benedikt, der Gesegnete oder Glückselige, sintemalen der neue Messias doch einen entsprechenden Namen

beanspruchen darf. Um das Gartenlaubeidyll zu vervollständigen, muß sich Renatens melodramatischer Vater, der sie vorher nach abgebrauchten Romanmethoden verflucht hatte, wieder mit ihr versöhnen. Gleichsam von fern wird das Kind in der Wiege gezeigt, Beatus Geyer-Fuchs, der künftige Messias. Schade, daß Wassermann den armen guten Agathon krepieren ließ, weil sonst dieser „glückliche" Schluß ganz schön in die Worte ausgeklungen wäre: „und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute".

Die Lektüre des „Moloch", seines dritten Romans, habe ich mir geschenkt, da auch bisherige warme Verehrer der Wassermannschen Muse plötzlich entdeckten, daß er in dieser Dichtung gar nicht den wirklichen Moloch Großstadt, sondern nur ein paar Stimmungsfetzen gegeben hätte. Wieder aber ist offenbar die Klugheit anzuerkennen, mit der Wassermann abermals ein aktuelles zeitpsychologisches Problem herausgespürt hat. Ein junger Jude wird durch Gewalttaten gegen seine Glaubensgenossen in seinem feinfühligen Gerechtigkeitsgefühl tief getroffen und zieht nun aus, um als ein Kämpfer für Wahrheit und Recht bis zum letzten Atemzuge auszudauern. Aber die materiellen und geistigen Verführungen der Großstadt unterhöhlen ihn in seiner Kraft und lenken ihn ab — hier beginnt anscheinend die Stimmungsmache an Stelle der Psychologie. So viel jedoch ist wahr, daß es heute ziemlich vielen jungen Schwärmern, die gar nicht einmal immer Schwächlinge sind, so ergeht, wie dem Helden Wassermanns. Auf der einen Seite steht die Kultur mit ihren Genüssen, schöpferischen Kräften und

Schmerzen und auf der anderen Seite die Zivilisation mit ihren staubaufwirbelnden Massenkämpfen. Das aber ist eine schwere Zeit für Weltverbesserer, und viele von ihnen verkommen in einem solchen Konflikt. Wassermann hat auch in diesem wie in seinen beiden anderen Romanen an zeitliche Probleme gerührt, die vielleicht sogar in die Tiefe gehen und in letzte Daseinsfragen ausmünden. Es war auch nicht einmal zu verwerfen, daß er seine geschichtlich-sozialen Elemente in die Untergründe des Seelenlebens hinabzusenken versuchte. Diese Konsequenz lag ganz auf der Linie der Moderne, die in der Außen- und Innenwelt auf die Eroberung von Neuland gerichtet war. Aber auch bei viel stärkerer Gestaltungskraft des Dichters wäre Wassermann infolge seiner physiologischen Romantik nicht weiter gekommen, als etwa schon Zola gekommen war. An Stelle eines Bahnhofes oder einer Kneipe von übernatürlicher Gewalt hätte er nur einfach andere mythologische Ungeheuer erfunden: „Judenseele" oder „Frauenseele" oder eben „Moloch Großstadt". Zola hatte doch wenigstens die sozialen Massenkräfte, wenn auch in kleinbürgerlicher Form, mit einbezogen, während Wassermann sie in Physiologie zersetzte und dabei dennoch über eine sehr kleinbürgerliche Geschichtsromantik nirgends hinauskam.

Die Erzählung hatte, wie das Drama, nur auf naturalistischem Gebiet etwas Typisches und Geschlossenes hervorgebracht, die „Buddenbrooks" von Thomas Mann. Auch hier hatte es sich sofort erwiesen, daß die aktive Tatkraft nicht zu ihrem Recht kam. Die Neu-Romantik, die den Naturalismus ersetzte, vermochte

die moderne erzählende Literatur mit einer Fülle von Stimmung zu bereichern. Aber an dem großen Problem der Moderne, an dem Ausgleich zwischen Individuum und Kosmos, scheiterte nicht nur Wassermann, sondern sogar der viel stärkere und viel tiefere Hermann Stehr.

Gerhart Hauptmann.

Der einzige Dichter der Moderne, der ein großes und größtes Publikum zu bezwingen verstand, war Gerhart Hauptmann. Dieser Mann und dieser Name faßte für sehr weite und mitunter sehr gewichtige Kreise die ganze moderne Literatur in sich zusammen, und er wurde vielfach als der „größte" oder wohl gar als der „einzig große" Dichter bezeichnet, den die Revolution der achtziger Jahre hervorgebracht hätte. Ohne Zweifel liegt in diesem Urteil eine starke Ungerechtigkeit, und wenn man nicht nur auf das durchgebildete Kunstwerk Gewicht legt, sondern auf die Persönlichkeitskraft und Fülle von dichterischen Keimen, dann dürften sich Männer wie Peter Hille, Johannes Schlaf, Paul Scheerbart, Hermann Stehr, Frank Wedekind, Alfred Mombert und vor allem Richard Dehmel reichlich mit ihm messen können und ihn da und dort sogar übertreffen. So viel aber bleibt dennoch eine Wahrheit: das naturalistische Drama ist durch Gerhart Hauptmann zu seinem Gipfel geführt worden, und da es darüber hinaus eine dramatische Weiterentwicklung noch nicht gegeben hat, so ist er bis jetzt allerdings d e r Dramatiker der Moderne geblieben. Damit aber auch ihr spezifischer Dichter, und er wird als solcher eine ragende Stellung selbst dann be-

haupten, wenn die Entwicklung einmal weiter schreiten sollte. In seinen Schöpfungen hat eine interessante Epoche ihren geistigen Niederschlag gefunden, und zugleich sind sie von blutvoller Menschlichkeit erfüllt, so daß sie auch späteren Zeiten und literarhistorisch nicht geschulten Gemütern mancherlei bedeuten werden. Die „Weber", der „Biberpelz" und „College Crampton" sowie der „Fuhrmann Henschel" dürften sich im Fortgang der folgenden Jahrzehnte zu unverlierbaren Volksdramen entwickeln, und das „Friedensfest", die „Einsamen Menschen" und „Michael Kramer" werden gewiß zu allen Zeiten nachdenkliche Leser finden. Darum ist schon allein für den ästhetischen Kritiker der Moderne alle Veranlassung gegeben, die dichterische Persönlichkeit Gerhart Hauptmanns möglichst allseitig zu beleuchten, und noch mehr natürlich für den soziologischen Literaturhistoriker. Dazu kommt, daß er zugleich seit Jahren emsig danach ringt, sein eigener Nachfolger zu werden und das moderne Drama über den Naturalismus hinauszuführen. Diese immerwährenden Versuche und Anläufe haben bisher nur dazu gedient, gewisse anscheinend unüberschreitbare Grenzen seines Könnens aufzudecken, die aber zugleich Schranken des bisherigen Seelenzustandes der Moderne bedeuten.

Hauptmann ist zum naturalistischen Dramatiker so glücklich vorbestimmt, daß man wohl sagen darf: es war einer jener seltenen Glücksfälle, die den rechten Mann und die rechte Aufgabe gerade im entscheidenden Augenblick zusammenbrachten. Er wurzelt im Zuständlichen, im Sozialen, im Milieu, wie wenige, und zwar mit allen seinen Sinnen und seinem Gemüt. Ob es sich um

hungernde schlesische Weber handeln mag oder um Spreefischer in einem Berliner Vorort, um die Schüler und Schuldiener einer Kunstakademie, um das Leben einer modernen Bohème: immer und überall spürt man den spezifischen Dunst der Atmosphäre, wie ihn so nur ein intim Mitlebender zu empfinden und wiederzugeben vermag. Von Anfang her muß ihm eine scharfe Beobachtungsgabe eigentümlich gewesen sein, ein sicher erfassendes Auge für das bunte Treiben der Außenwelt. Wahrscheinlich war es diese Anlage, die ihn in jungen Jahren zu dem Irrtum verleitete, daß er zur bildenden Kunst bestimmt wäre. Jedenfalls mußte ihm der von Holz und Schlaf gefundene naturalistische Stil sofort ein hochwillkommenes und sicher gehandhabtes Werkzeug werden, um die Fülle dessen, was er in einem Milieu sah und erlebte, künstlerisch zu gestalten. Ganz von selbst verband sich mit dieser neuen Formkraft das soziale Mitgefühl, das ohnehin nur eine Teilerscheinung seiner stärksten Seelenkraft war, aus der heraus er überhaupt erst zum Dichter heranreifte. Der Altruismus, die Fähigkeit zum tiefsten und grenzenlosesten Mitleid, hat bei keinem anderen deutschen Dichter eine so ausschließliche und entscheidende Macht über die Seele gewonnen wie bei Gerhart Hauptmann. Man könnte wohl von fern an Schopenhauer denken, den Philosophen des Mitleids, oder an Wagner, den „Orpheus des heimlichen Elends". Aber bei Hauptmann ist diese Naturanlage etwas ganz Naives geblieben, und es ist ihm nicht eingefallen, von hier aus zu Weltgeheimnissen gelangen und das ganze Leben umspannen zu wollen. Er tauchte nicht in mystische und seelische

Tiefen, wie Schopenhauer und Wagner, und es war bei seinem sozialen Instinkt nur natürlich, daß seine Mitleidskraft zunächst nur von primitiven und sozusagen allgemein menschlichen Leiden in Anspruch genommen wurde: von Krankheit, Hunger, Unterdrückung und Schande. Wohl war er sensibler, moderner Mensch genug, um auch mehr psychische Leiden zu erleben und darzustellen. Aber das lag schon an der Peripherie, war gleichsam nur ein zufälliges Erlebnis, ein Ort, an dem er nur vorübergehend verweilte, aber er wohnte nicht dort.

Diese soziale Gefühlsstimmung mußte ihn natürlich frühzeitig zu einem Utopisten machen, zu einem naiven Weltverbesserer. Es war unvermeidlich, daß jene kleinbürgerlichen Romantiker und Kreuzzugsritter gegen den Alkohol ihn in ihren Bann zwangen, und daß er in jungen Jahren mit dem Gedanken spielen konnte, irgendwo in Amerika durch eine Musterkolonie die soziale Frage zu lösen. Die Gefahren eines solchen Überschwanges und Doktrinarismus für die Kunstübung offenbarte sein Erstlingswerk, das Epos „Promethidenlos“, noch viel drastischer als etwa das „Buch der Zeit“ von Arno Holz. Als dieser dann aber den naturalistischen Stil gefunden hatte, diese Versöhnung von subjektiver Kampfstimmung und künstlerischer Gewissenhaftigkeit, da war Hauptmann mit einem Schlage fertig. Da gab es für ihn nur noch höchstens eine spezifisch technische Entwicklung und Verfeinerung. Seine Zolaistisch angehauchten Erstlingswerke mit ihren krassen Übertreibungen zeigten dennoch schon die gleiche Grundstimmung wie später die „Weber“: tiefes Wehgefühl für die Mühseligen und Beladenen und gegenüber

den Unterdrückern eine kalte und tödliche Kampfesenergie, die durch eine strenge künstlerische Zucht diszipliniert und wirkungsvoll gesteigert wurde. Auch die erbitterte Sozialkritik war hier schon ganz in Anschauung umgesetzt, in lebenatmende Darstellung des Zuständlichen, der Gruppen und Klassen und typischen Menschen. Es fehlte lediglich an den richtigen Proportionen, es herrschte da und dort die Neigung, in Zolaistischer Weise zu monumentalisieren und aufzublasen. Mit einem so richtigen Instinkt das literarische Publikum in dem jungen Schlesier von Anfang an den eigentlich naturalistischen Dichter erkannte: es lag doch auch in diesem Urteil eine starke Ungerechtigkeit gegen Johannes Schlaf, gegen die „Familie Selicke" und den „Meister Oelze". Doch diese vorschnelle Abschätzung wurde zur Wahrheit, als sich Hauptmann von dem Einfluß Zolas und Tolstois befreite. Da schoß er sofort den Vogel ab, da schuf er die „Weber". Dieses Meisterwerk zeigt seine dichterischen Kräfte in höchster Entfaltung und innigster Vereinigung. Hier findet sich zunächst ein ungeheuer tiefes Mitleid, eine Genialität des Herzens, die das Weh jedes einzelnen dieser verkümmerten Menschen in sich aufzunehmen und zehnfach nachzuempfinden vermag. Aber das tiefe Mitempfinden entbehrt nicht der Stärke und Härte, der grausamen Erkenntnis, daß jeder dieser Unseligen doch nur einmal sterben kann. So wird das Künstlerauge nicht getrübt, und er sieht diese Menschen mit einer unglaublichen Schärfe und Deutlichkeit, so daß man aus dem Staunen und Entzücken gar nicht herauskommt. Dem Dichter ist es gelungen, dem düsteren und gewaltigen, tief empfun-

denen Elendsgemälde zugleich den künstlerischen Reiz des unerschöpflich quellenden Lebens abzugewinnen. Man freut sich, daß endlich wieder ein Volldramatiker mit schier Shakespearescher Urkraft und Fülle „Volk" dargestellt hat, dabei aber durchaus eigen gesehene, durchaus moderne Volksszenen, ohne jede Spur von Nachahmung oder fremden Anklang. Auch der soziale Kampfeszorn kommt nicht zu kurz, ohne daß der Dichter zu unkünstlerischen Mitteln greifen müßte. Wer die Lebensechtheit seines Fabrikanten Dreißiger bestreitet, hat entweder ein Interesse an dieser Ableugnung, oder er versteht den Dichter nicht. Dreißiger ist durchaus kein Ungeheuer, kein Blutsauger aus Prinzip, sondern einfach ein kurzsichtiger Geschäftsmann, der keine Ahnung von dem wirklichen Leben seiner Arbeiter hat und sich daher den Weberaufstand nur durch gewissenlose Verhetzung erklären kann. Gibt es nicht bis heute noch solche Fabrikanten? Gewiß, denn die bornierte Kurzsichtigkeit der Kirchturmpolitik kommt nicht aus irgend einer Böswilligkeit, sondern aus der immer gleichen Natur des Durchschnittsmenschen. Darum ist Dreißiger keine übertriebene Gestalt, und wenn wir voll Zorn die Faust ballen, dann gilt eine solche Empörung einfach einer Borniertheit, die im Angesicht des furchtbaren Elends lediglich alte Phrasen abzuleiern vermag. Die ruhige, sachliche und ernste Darstellung erhebt sich zu einer gewaltigen Anklage, und wir atmen hoch auf, wenn die Fabrik gestürmt wird, wenn Schüsse knattern und diese armen, elenden Menschen auch einmal die Wonnen des Sieges zu schmecken bekommen. Diese Dichtung ist aus einem tiefen und mitblutenden Herzen ge-

boren worden, und zugleich aus einem starken Herzen, das vor all diesem Jammer nicht bricht, sondern die Kraft findet, mit seinem Blut eine gewaltige Dichtung zu durchfluten. Die „Weber“ sind ein Meisterwerk, wenn man das Wort in seinem ganz schlichten und ursprünglichen Sinn nimmt, und der Dichter schuf ein Vollendetes, weil er ganz in seiner Grundkraft wurzeln blieb, im Mitleid.

Das Proletarierdrama erzwang sich durch seine Wucht einen allgemeinen Erfolg, und es gehörte seitdem bei den Gebildeten zum guten Ton, für Hauptmann zu schwärmen. Wie wenig er aber im Grunde verstanden wurde, bewies die Tatsache, daß in Deutschland wie im Ausland immer wieder schlechte Nachahmer auftauchten und mit Jubel begrüßt wurden. Jedoch gerade wenn man diese Imitationen mit dem Original vergleicht, gewinnt man einen richtigen Maßstab für die Größe der „Weber“. Die Langmann, Adamus, Heyermanns, Gorki, Männer von unzweifelhafter Begabung, haben doch nur blasse und lebensunfähige Plagiate erzeugt. Man wollte Hauptmann überbieten, entweder „Helden“ geben oder doch zum mindesten „Handlung“ oder gar eine „Weltanschauung“. Besonders der Held fehlte dem lieben Publikum und der Kritik, und es wollte den guten Leuten nicht in den Kopf, daß nur die Masse als solche die dramatische Person sein sollte, obgleich doch „Wilhelm Tell“, die „Familie Selicke“ und manches andere Werk auf eine solche Entwicklung vorbereitet hatten. In Wirklichkeit hätte jedes Zugeständnis in dieser Richtung die Weber-Dichtung von Grund aus ruiniert. Ein Held, ein Führer des Aufstandes, hätte

etwas wie Plan, Idee, geistige Ziele hineingebracht, und so wäre die Frage nach seinem persönlichen Schicksal und dem Schicksal seiner Pläne unabweislich gewesen. Die Antwort aber darauf könnte nur lauten: Festung oder Zuchthaus oder Standgericht. Dann wären die exekutierenden staatlichen Organe auf die Bühne gekommen und zugleich mit ihnen ein erweiterter Horizont und eine Fülle von politisch-sozialen Problemen. Dieser Weberaufstand hätte sich in eine Episode verwandelt, in einen traurigen Zwischenfall, und dieser Weberführer wäre eines der vielen namenlosen und dabei keineswegs typischen Opfer der Reaktion gewesen. Es hätte sich also auch keine typische Tragödie ergeben, sondern ein albernes Rührstück im Stil von Maxim Gorki oder ein modernisiertes Tendenzdrama jungdeutscher Observanz, ein sozialistisch aufgeputzter Heinrich Laube. So war es gerade ein unbedingter Vorzug der „Weber", daß der Held fehlte, daß ein geschlossener Horizont diese Welt von allen Seiten her einhüllte und den Gedanken an einen zwar traurigen, aber nebensächlichen Zwischenfall nicht aufkommen ließ. Auch der andere Vorwurf, daß eine solche breite Massenschilderung von epischer und nicht von dramatischer Anlage wäre, läßt sich nicht halten, sofern man sich über das Wesen des Dramatischen im klaren ist. Den Herzschlag des Dramas macht bekanntlich das Fatum aus, das unentrinnbare Schicksal, das Gefühl, das hinter den handelnden Personen eine unwiderstehlich vorwärtsdrängende Kraft steht, die sich der menschlichen Taten als eines Werkzeuges bedient. In den „Webern" ist der Hunger diese treibende Kraft, die eigentliche Schicksalsmacht, und wir dürfen

keinen Augenblick daran erinnert werden, daß es noch andere Gewalten des Lebens gibt, zum Beispiel Intelligenz, Phantasie, Schaffenskraft und bewußter Wille. Und wir werden auch nicht daran erinnert, weil wir nichts sehen, als nur eben ein Chaos, eine blind und verzweifelnd vorwärtsstürmende instinktive Masse. Darum ist es ein glänzender Beweis gerade auch für Hauptmanns dramatischen Instinkt, daß er auf Helden und erweiterte Horizonte Verzicht leistete und die kläglichen Gesellen, die Theater und Drama miteinander verwechseln, verdienen weiter keine Antwort. Ebenso muß das Gerede zurückgewiesen werden, als fehlte in den „Webern" die Befreiung, die Erlösung vom Druck. Nein, die fehlt durchaus nicht, wenn diese gepeinigte Menge sich mit elementarischer Kraft erhebt und die Fabriken zertrümmert und die Soldaten in die Flucht schlägt. Daß das Militär wiederkommen wird, brauchen wir nicht zu wissen — diese Kunde stammt nicht aus der Dichtung und ist eine nachträgliche Reflexion unserer historischen Erkenntnis. Alle diese Dinge gehen uns nichts an, und solche Vorwürfe verdienten keine Beachtung, wenn man nicht vermuten dürfte, daß ein schlecht formulierter, aber nicht durchaus unberechtigter Instinkt dahinter stände. Es ist nämlich nicht wahr, wie zuweilen behauptet wurde, daß die „Weber" *das* Drama der modernen sozialen Bewegung bedeuten. Heute hält ja längst nicht mehr nur der nackte Hunger die soziale Bewegung in Fluß, sondern die Energie des aufsteigenden und schöpferisch erregten vierten Standes, der das Leben der Gesellschaft umformen und mit neuen Idealen durchsättigen möchte. Davon ist in den „Webern"

noch nichts zu spüren, die lediglich die furchtbaren Anfänge des Sozialismus schildern, den Elendszustand der vierziger Jahre, der auch heute sporadisch noch vorkommt, aber längst nicht mehr die typische Form der sozialen Frage bedeutet. Dem Dichter, diesem Dichter, war freilich nur von hier aus der Zugang zu dem Problem möglich, weil er im Mitleid wurzelte, im revolutionären Kleinbürgertum, während visionäre Zukunftshoffnungen ihm ferner lagen. Die „Weber" bedeuten darum keinen Anfang, sondern einen Abschluß. Die dichterische Reihe, die in England zur Zeit der Chartistenstürme mit Hoods „Lied vom Hemd" eingesetzt hat und sich in den Romanen von Georges Sand, Eugen Sue und Viktor Hugo fortsetzte und auch die sozialen Gedichte von Heine und Freiligrath beseelte, hat erst in den „Webern" eine klassische und unvergängliche Schöpfung hervorgebracht. Dieses Schauspiel stammte tatsächlich „aus den vierziger Jahren", bedurfte aber freilich, um geboren zu werden, der strengen Stiltechnik des Naturalismus, die erst im Deutschland der letzten achtziger Jahre erzeugt wurde.

Nach dieser sozial-dichterischen Betätigung ersten Ranges auf dem Gebiet der Tragödie wandte sich Gerhart Hauptmann dem sozialen Lustspiel zu und schuf den vortrefflichen „Collegen Crampton" und die Meisterleistung des „Biberpelz". Der Zusammenhang mit seiner dichterischen Eigenart ist im „Collegen Crampton" leicht genug herauszuspüren. Ein barmherziges lächelndes Mitleid, ein liebevoller Humor hat diese Dichtung von dem verlumpten und doch innerlich so adeligen Kunstgenie erzeugt, und es fehlt auch nicht an einigen kräftigen Aus-

fällen gegen die konventionelle Moral einer konventionellen Gesellschaft. Dieser sozialkritische Kampf, den Hauptmann von seinen Anfängen her immer noch festhielt, empfing im „Biberpelz“ eine überraschende und wahrhaft geniale Wendung. Der Dichter wollte einmal zeigen, wie sich diese unter einem sozialen Druck schmachtenden unteren Klassen mitunter gegen ihre Bedränger zu wehren und sie zu prellen verstehen, daß es eine Art hat. So entstand die Figur der genialen Diebin, der „Mutter Wolffen“, die in so großartiger Weise den schneidigen Landrat Wehrhahn hinter das Licht führt. Hier hat Hauptmann wirklich einmal einen Helden geschaffen, einen Kerl, eine Persönlichkeit. Hier hat sich der Altruismus ganz und gar in Humor und kühnen befreienden Übermut umgesetzt. In gewissem Sinn ist der „Biberpelz“ darum moderner als die „Weber“ und bedeutet in jedem Fall den zweiten Gipfel von Hauptmanns Kunst. Mit ihm fand die sozialkritisch-naturalistische Höhenzeit den bedeutsamen Abschluß. Fortan schlug der Dichter immer entschiedener andere Wege ein.

Ein Mann von dieser starken inneren Anteilnahme mußte natürlich frühzeitig erkennen, daß es auch noch andere Leiden gibt als Hunger und Elend. Zwar ist er auf diesem Gebiet nicht eigentlich in letzte Tiefen gedrungen und hat sich niemals in die untersten Gründe der leidenden Psyche hinabgewagt. Aber selbstverständlich entgingen ihm die Schmerzen und Gemütsqualen nicht, die sich im seelischen Verkehr von Mensch zu Mensch so leicht ergeben. Freilich hatte er in solchen Fällen keine soziale Frage und keinen sozialen Kampf im Hintergrund, und es trat ihm in

völliger Nacktheit das Problem entgegen, aus ganz individuellen Schicksalen ein dramatisches Fatum, eine eherne Notwendigkeit zu entwickeln. Die blinde und dumpfe Reaktion der gepeinigten Masse in den „Webern“ konnte als die schicksalsvolle Folge eines ungeheuren Druckes empfunden und bewertet werden. Wenn aber eine Familie in guter sozialer Lage dadurch von Grund aus zerrüttet wurde, daß sich die eckigen und überempfindlichen einzelnen Familienglieder aneinander rieben und durch Nadelstiche bis auf das Blut peinigten — wie sollte dieser höchst betrübliche und abnorme Zustand auf ein tragisches Fatum zurückgeführt werden? Im „Friedensfest“, seinem zweiten Jugendwerk, hat der Dichter eine solche Familie geschildert und versucht, durch physiologische Romantik, durch pathologisch erbliche Belastung, die bei dem Oberhaupt der Familie schließlich in Verfolgungswahnsinn umschlägt, eine Lösung des Problems zu finden. Das zeigt noch seine Herkunft von Zola und Ibsen an, und dagegen läßt sich alles sagen, was schon gegen die naturwissenschaftliche Romantik überhaupt eingewendet wurde. Es ist natürlich auch noch allerlei schwere Schuld, Sühne, Erlösung und dergleichen mehr in diesem Jugendwerk und viel gewaltsame Künstlichkeit und Symbolik. Darum braucht man sich aber nicht zu bekümmern, da der Wesenskern der Dichtung in der Schilderung der Leiden liegt, die sich hochgesinnte Menschen durch schroffe Reizbarkeit wechselseitig zufügen. Der Dichter hat mit blutendem Herzen und vibrierendem Mitleid alle diese Schmerzen geschildert, ohne daß er sie in das Typische und Notwendige hinüberzuleiten vermochte. Auch

in den „Einsamen Menschen" ist es ihm nach dieser Richtung nicht gelungen, wiewohl er schon deshalb viel weiter kam, weil er alle physiologische Romantik über Bord warf. Außerdem ist in dieser zweiten Seelendichtung der Konflikt selbst, die Seelentragödie, von viel allgemeingültigerer Art, als im „Friedensfest". Man hat voller Befriedigung einem engen Lebenskreis angehört und wird nun plötzlich dieser Schranken überdrüssig, weil eine noch unverbrauchte Jugendkraft nach Betätigung ruft. Dieser Konflikt ist an sich wohl jedem Menschen und jedem Zeitalter eigentümlich gewesen, wenn er auch nicht immer so energisch herausgetrieben wurde, wie in unserer Gegenwart. In vergangenen Tagen war die gesellschaftliche Moral ein oft unüberwindliches Bollwerk, während sie heute sehr leicht und oft leichtsinnig genug überwunden und übersprungen wird. Nietzsche hat es ja dem Schaffenden, dem Könnenden zur Pflicht gemacht, über die Moral kraft eines höheren Rechtes hinwegzuschreiten. Freilich nur der Schaffende soll es, und gerade Nietzsche betonte mit leidenschaftlichem Ernst, daß mancher, der sich seiner Gebundenheit entledigt hätte, damit auch seines besten Wertes ledig wäre. Aber wer kann vorher wissen, ob er ein Schaffender ist oder nicht? Jedenfalls unterliegen künstlerisch veranlagte Naturen oft genug dieser holden Täuschung, zumal wenn Lockungen des Herzens und der Sinne in diesem Wahn bestärken. So mag es oft geschehen, daß ein solcher Unglücksmann, der sich für einen Könner gehalten hat, Erde und Himmel zugleich verliert und zugrunde geht. Er kann sich aber trösten: er ist einfach einer der vielen in der Schlacht gefallenen namenlosen Soldaten. Er wird

jedem fühlenden Menschen leid tun, aber einen Tragödiendichter wird er nicht reizen, weil dieser sein Auge auf die wirklich schöpferischen Naturen gerichtet hat. Zur Tragödie des Schaffenden gehört wohl auch mitunter, daß er die Seinigen verläßt, wie ja auch Christus einst zu seiner Mutter sagte: Weib, was habe ich mit dir zu schaffen? Das ist für ihn tragisch und nicht minder für die Mutter. Aber was müßte man sagen, wenn ein Dichter eine Maria-Tragödie schaffen wollte, in der Jesus entweder gar keine oder nur eine Nebenrolle spielte? Das ist wohl nicht gut denkbar, und überdies ist es nicht immer nötig, daß der schöpferische Mensch, dessen Tragik und Wonne schließlich doch nur aus seinem Können stammt, die Seinigen verläßt. Das hängt zumeist von ganz individuellen Verhältnissen ab und ist und bleibt ein Nebenpunkt. Darum kann sich dieser Konflikt zwischen Lebensdrang und Gebundenheit niemals zu einer großen und wirklich typischen Tragödie auswachsen, und es wird sich immer nur entweder um einen namenlosen Soldaten oder um eine bloße Episode im Leben eines schöpferischen Geistes handeln. Im Wesen eines Mitleidspoeten, wie Hauptmann, lag es freilich, daß er auch dem Schicksal der unbekannten Opfer des Kampfes warme Teilnahme entgegenbrachte, und so schuf er seine angeblich einsamen Menschen, Johannes und Käthe Vockerat und Anna Mahr. Der eigentliche Inhalt der Dichtung ist auch hier nur die feine Qual, die sich liebende und feinfühlige Menschen wechselseitig antun. Es ist bezeichnend für Hauptmann, daß ihm Frau Käthe Vockerat in ihrer rührenden Hilflosigkeit besser gelungen ist, als die Züricher Revolutionärin Anna Mahr.

Auch Johannes Vockerath, dieser weichmütige, mitleids-volle Egoist, ist ein Menschenbild, das man nicht wieder vergißt, und es gehörte wirklich schon ein absonderlicher Grad von schulmeisterlicher Herzensrohheit dazu, ihn mit Moralphrasen anzurempeln, wie Herr Adolf Bartels es tat. Hätte sich der Dichter auf diese seine besondere Note beschränkt, so wäre wohl ein makelloses Kunstwerk entstanden, ein außerordentlich seelenvolles Gedicht, wenn auch keine typische Tragödie. Er aber versuchte hier den individuellen Fall in die Sphäre des Notwendigen zu erheben, indem er ihn mitten in den Kampf von zwei Moralanschauungen hineinstellte. . . Wenn aber der Vater des Johannes seinen Sohn durch donnernde Bibelsprüche erschüttern will, dann kann ein Schüler Häckels, selbst wenn er inzwischen Neu-Romantiker geworden ist, darüber doch nur lächeln. Nein, Johannes Vockerat ist kein Kämpfer für eine neue Moral und kann es gar nicht sein, weil dieser Kampf im Prinzip entschieden ist. Wenn ihn aber der Konflikt zwischen seinem Mitleid und seinem Egoismus aufreibt, so tut uns der arme Kerl zwar ungeheuer leid, aber mehr als ein rein persönliches Pech können wir in einer solchen Tragödie nicht erblicken, und wir vermissen die hohe Notwendigkeit, das Schicksal. Darum ist in den „Einsamen Menschen", wie auch im „Friedensfest" der Versuch des Mitleidspoeten, für feinere seelische Leiden eine tragische Urformel zu finden, entschieden mißlungen. Erst sehr viel später, als auch seine naturalistisch-sozialkritische Epoche längst hinter ihm lag, winkte seinem heißen Streben der Erfolg. Der „Fuhrmann Henschel" führte die tasten-

den Versuche der beiden Jugendwerke dem Gelingen entgegen.

Dieses spätnaturalistische Drama könnte ebenso gut als eine Dichtung des Symbolismus bezeichnet werden, und wer mit feinem Ohr hinzuhorchen versteht, mag von fern an Maeterlinck und an die Neu-Romantik erinnert werden. Es lebt nämlich etwas von jener atmosphärischen Stimmung, vor der das Individuum hilflos versinkt, auch in dem Drama Hauptmanns: der schlesische Fuhrmann Henschel unterliegt undefinierbaren jähen Einflüssen, wie die Menschen eines Maeterlinck, eines Jacobsen, eines Knut Hamsun. Und doch, es besteht auch wieder ein bedeutungsvoller Unterschied, und Henschel ist ein robuster Mann aus dem Volk, ein tapferer tatkräftiger Charakter. Wenn freilich zu gewissen Zeiten allerlei Unglück auf ihn einstürmt, wenn ihm einige seiner besten Pferde, die ihm ein Heidengeld gekostet haben, kurz nacheinander krank werden und fallen, wenn ihm dann auch noch plötzlich sein treues und tüchtiges Eheweib wegstirbt, dann kann der einfache Mann mit seinem engen Horizont schon auf den Gedanken verfallen, daß es ganz besonders auf ihn „abgesehen" wäre. Er hat seiner sterbenden Frau versprochen, die Magd, die Hanne, nicht zu heiraten, und es ist wieder nur natürlich, daß er sein Versprechen nicht halten kann. Was soll aus dem kleinen Kind werden und sonst aus der ganzen Wirtschaft, wenn er über Land fährt? Aufgeklärte, wohlwollende Ratgeber reden ihm seine schwachen Gewissensbedenken bald aus, und er ist zum zweitenmal verheiratet, ehe er noch zur Besinnung kommt. Wie dann nun aber die Hanne Not, Unehre und Schande über ihn

bringt, und wie sich der einfache Mann verwickelten Verhältnissen gegenüber sieht, die seine Fassungskraft übersteigen, da muß von selbst eine dumpfe Lebensangst in ihm erwachen, ein niederziehendes Schuldgefühl, obwohl er sich doch eigentlich schuldlos weiß. Er verliert allen Boden unter den Füßen und sieht sich jeder Windrichtung preisgegeben, wie ein verwelktes, fallendes Blatt. Das kann er endlich nicht ertragen und tut sich ein Leides an, er erhängt sich. Dabei ist dem Mann in keiner Weise etwas Ungewöhnliches widerfahren, und es hat sich alles in strenger Folgerichtigkeit aus durchaus typischen Verhältnissen entwickelt. Auch Henschel selbst ist eine typische Gestalt, die fest in ihrem Kreis wurzelt. Er ist, trotz seines Fuhrmannsgewerbes, im Grunde ein Bauer, und man weiß es ja, wie hilflos so ein tüchtiger Mann vom Lande wird, wenn er sich entwurzelt fühlt, wenn sein sicherer Horizont zu schwanken beginnt. Dieses Los kann aber jedem Stand und jedem Menschen widerfahren; wir alle können entwurzelt werden, und immer wieder kann eine Schicksalshand jeden eben errungenen sicheren Horizont zertrümmern, so daß wir im Wirbel der Unendlichkeit versinken. Die Katastrophe des Fuhrmann Henschel ist im Grunde unser aller Erbteil, und hier vermochte Gerhart Hauptmann bis zu einem tragischen Urkonflikt vorzudringen.*) Zugleich zeigt dieses Werk mit voll-

*) Die Bedeutung des „Fuhrmann Henschel" tritt in volle Beleuchtung, wenn man das jüngste Werk des Dichters „Rose Bernd" zum Vergleich heranzieht. Es wird geschildert, wie ein urgesundes schlichtes Bauernmädchen durch die Sinnenlust der Männer zu Kindesmord und Meineid verleitet und in das Zuchthaus gehetzt wird. Die

kommener Klarheit, daß der Naturalismus des Dichters doch wohl gleichfalls aus seinem starken Mitleidsdrang herstammt. Er steht nicht über seinen Menschen, sondern lebt in und mit ihnen als ein warmherziger Freund, er spricht ihre Sprache und teilt ihre großen und kleinen Sorgen, und nichts davon dünkt ihm gering genug, um nicht vermerkt zu werden. Daß er diesen naiven Naturalismus stilisieren lernte, daß er sein Mitleidsgefühl in die blutvolle Sozialkritik der „Weber", in den befreienden Humor des „Biberpelz" und in den tragischen Urkonflikt des „Fuhrmann Henschel" umzusetzen verstand: das dürfte ihm einen haltbaren Nachruhm für reichlich ein Jahrhundert gewähren, wenn er seine heutige führende Stellung auch schwerlich behaupten wird.

Sobald Gerhart Hauptmann seinen Boden verläßt und über das Mitleid hinauskommen will, dann kann

---

naturalistisch-altruistische Kunst und Technik des Dichters steht hier sogar noch höher als selbst im „Fuhrmann Henschel", aber dafür fehlt jeder Schicksalszwang, jede allgemein gültige Tragik. Alfred Kerr, der seinem Abgott Hauptmann gegenüber immer nur auf den Knien liegt, will zwar auch in „Rose Bernd" Schicksalsfügung erkannt haben, weil die beteiligten Menschen aus ihrem Charakter heraus nicht anders handeln können. Das stimmt zwar, aber es genügt nicht. Diese Menschen sind rein zufällig zusammengekommen, und gehören nicht eng zueinander als die typischen Vertreter einer sozialen Schichtung wie in Hebbels „Maria Magdalena", dem offensichtlichen Vorbild von Rose Bernd. Ebensowenig gelang es dem Dichter, diese aus Zufällen zusammengewobene Handlung zum Symbol einer allgemein menschlichen Angst vor dem ungeheuren Leben auszuprägen, wodurch die Henschel-Dichtung ihre überragende Bedeutung erhält.

er nichts, dann versagt er. Das mag freilich sehr schroff klingen gegenüber einem bedeutenden Dichter, der sich selbstverständlich auch in mißlungenen Werken nicht völlig verleugnet. Dennoch muß man sich mit so unumwundener Deutlichkeit ausdrücken, da immer noch ein Teil seiner Freunde nicht darauf verzichten will, durch Terrorismus die Widerstrebenden zu unbedingter Anerkennung zu zwingen. Man kann ja verstehen, daß eine Persönlichkeit wie Hauptmann rabiate Anhänger großziehen mußte. Er ist ein Herzensmensch, dem sicherlich der Näherstehende Liebe nicht versagen kann, und nicht minder auch ein Willensmensch, der sich aufzuzwingen versteht. Ohne seinen Willen, ohne diese zusammengeballte Energie, hätte er wohl schwerlich sein erstaunliches stilistisches Können erlangt, das wiederum über die Grenzen seiner Begabung zu täuschen vermag. Keine der verschiedenen Stilarten, die im Laufe einer zwanzigjährigen modernen Literaturentwicklung auftauchten, die Hauptmann nicht nachzubilden verstanden hätte! Naturalismus, Neu-Romantik, Symbolismus, neuklassische Stilmanier, alles hat er gelegentlich einmal in der Hand gehabt und mit totsicherer Technik durchgeführt. Seinem Wesen entsprach dennoch nur der altruistisch-naturalistische Stil, und wenn er einmal in anderer Manier zu dichten versuchte, dann wurde er sofort Virtuose über sein Talent hinaus. Man erblickte ihn zu oft in solchen Situationen, und alsdann gewann der sonst durchaus ungerechte Vorwurf, daß er seine Menschen nicht als Ganzes zu sehen vermag, sondern nur als eine Summe von Einzelbeobachtungen, eine gewisse Berechtigung. Und in solcher Lage mußte aller-

dings der Kunstverstand die widerspenstigsten Elemente zusammenzwingen, wie es eben anging.

Den naturalistischen Stil verließ Hauptmann zuerst im „Hannele“, einer Kindertragödie, der es an tiefem Weh und Mitleidskraft nicht gebricht. Ein unseliges vierzehnjähriges Mädchen, das immer mißhandelt wird und sich im Bach ertränken will! Nun liegt das gerettete Kind im Armenhaus auf hartem Lager und träumt von der Gottesstadt, vom Paradies, von Engeln, von der verstorbenen Mutter, die ein seliger Geist ist, und vom Herrn Jesus. Sie dürfte von Rechts wegen nur ein farbenbuntes schlichtes und entzückendes Märchen träumen, ein Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Dazu aber reicht die Phantasie des Dichters nicht aus, der sich im Jammer des Armenhauses heimischer fühlt als im Phantasieland des Märchens. So kann er nur Stimmung geben, Halluzinationen, die er durch physiologische Psychologie rechtfertigen will, ohne daß er darum den Zwiespalt zwischen Märchen und Halluzination zu überwinden vermag. Was uns ergreift, ist doch wieder nur die Inbrunst des Mitleids mit dem armen Kind, während die „Mystik“ und Erlösung uns ziemlich kalt lassen. Hauptmann kann kein unendliches Weltmitleid haben, wie etwa Dostojewski, und er bewegt sich nicht in Wunderländern des Schmerzes, wie Hermann Stehr, der ihm freilich an Gestaltungskraft nicht gleichkommt. Der Märchentraum im „Hannele“ konnte nicht gelingen, und nicht minder scheiterte der Dichter, als er in der „Versunkenen Glocke“ die Tragödie des Schaffenden geben wollte. Tatsächlich hat er hier nur das Thema der „Einsamen Menschen“ wieder auf-

genommen und verinnerlicht. Der sensible empfindliche Künstler, der im verzweifelnden Lebensdrang zwischen zwei Frauen steht und am Konflikt mit der gesellschaftlichen Gebundenheit schwer leidet, ist in jeder zartesten Seelenregung erfaßt, so daß man gelegentlich an Goethes „Tasso" gemahnt wird. Aber es ist schon gesagt worden, warum sich ein solcher Konflikt niemals zu einer Tragödie des Schaffenden auswachsen kann, und wir glauben es dem Dichter einfach nicht, daß sein Meister Heinrich neue Welten gebären will und zugrunde geht, weil er sie nicht gebären kann. Die neue Welt, die ihm genügen würde, wäre höchstens die, daß er seine Frau und Rautendelein zugleich heiraten könnte. Dann würde er wirklich sehr zufrieden sein und sich um das „dritte Reich", um die Synthese zwischen Hellenen- und Christentum den Teufel was kümmern. Auch die Märchenwelt der „Versunkenen Glocke" macht nicht den Eindruck einer überströmenden Phantasie, sondern ist aus grundverschiedenen Anregungen aller möglichen Mythologien mit feinster lyrischer Stilkunst zusammengefügt. Heimisch zu Mut wird es dem Dichter doch erst dann, wenn er menschlich warme Herzen tief leiden lassen oder sie bemitleiden darf. Das ist auch wieder das Schönste an der „Versunkenen Glocke", obgleich er höher hinaus wollte und nicht konnte. Und dieses Schicksal ist ihm auch sonst in manchen seiner Werke widerfahren, und so konnte er keine abgerundeten Kunstwerke mehr schaffen, seitdem er nach neuen Idealen suchte, die über sozialkritischen Kampf und über die Lebensangst des „Fuhrmann Henschel" hinausgingen. In „Michael Kramer" gelingt ihm der heldenmütig leidende gefaßte Vater,

während der wüste und schöpferisch begabte Sohn, der blind vorwärts stürmt und untergeht, unter seinen Händen zu einer Karikatur entartet. Die drei ersten Akte des „Florian Geyer", die uns in die revolutionäre weltgeschichtliche Gärung des Reformationszeitalters einführen sollen, lassen uns völlig kalt, und sogar der hier entwickelte und an sich vortreffliche historische Naturalismus mutet uns lediglich wie ein archäologisches Experiment an. Die zwei letzten Akte aber, die die Leidenden und Gescheiterten zu schildern unternehmen, greifen uns wieder fest an das Herz. Ebenso glauben wir den Lauten tiefsten Menschenwehs im „Armen Heinrich", während wir die famose Erlösung auf sich beruhen lassen. Das Peinliche solcher halbgelungenen Dichtungen wird noch dadurch erhöht, daß der Dichter wieder in die Gewaltsamkeiten seiner Jugendwerke zurückfällt. Nunmehr aber ist es nicht mehr der naive Doktrinarismus eines Zola- und Tolstoischülers, der solche Übertreibungen erklärt und rechtfertigt, sondern es liegt der verzweifelte Versuch vor, dem widerstrebenden Stoff mit Zangen und Kaiserschnitt zur Geburt zu verhelfen. Alle Richtungen der Moderne vom physiologischen Naturalismus bis zur verstiegensten Mystik, alle Motive von Zola bis Maeterlinck, werden immer wieder herbeigeschleppt und zusammengerührt, um den Dichter aus dem engen Land des Mitleides heraus zu einem neuen Tag und neuen Ufern zu führen. Man muß der Wahrheit gemäß feststellen, daß er diesen neuen Tag noch nicht gefunden hat.

Hauptmann ist jetzt einundvierzig Jahre alt und hat vielleicht noch ein reiches Leben vor sich. Man kann heute

gar nicht wissen, ob er nicht doch noch dereinst sein neues Ziel erreichen wird. Sogar die Frage läßt sich noch nicht beantworten, ob die bisherige Schranke seines Talentes aus ihm selbst gekommen ist oder aus der Zeit, aus dem inneren Zwiespalt der Moderne, die die Formel für das Verhältnis von Individuum und Universum nirgends zu finden verstand. Daß aber der begabteste Dramatiker der Epoche den sozialkritischen Naturalismus, das Feld seiner Triumphe, so frühzeitig verlassen hat und nun rastlos nach neuen Wegen sucht, ist doch wohl als Symptom im hohen Grade bemerkenswert und offenbart das instinktive Empfinden eines bedeutenden Dichters, der fühlen mag, was uns noch fehlt.

Die Reaktion.

Hauptmann der Dichter des Mitleids. Diese Ansicht läßt sich hundertfach aus seinen Werken belegen, und hier mag noch an die furchtbare Episode aus dem „Florian Geyer" erinnert werden, an die alte Mutter mit ihrem geblendeten Sohn im dritten Akt. Diese Partie ragt gewaltig aus der Dichtung heraus, die vor ihr fast verschwindet. Man sollte doch gewiß meinen, daß Herz dazu gehört, solche Gestalten zu erzeugen, ein großes und duldendes Herz, wie es in dieser Ausschließlichkeit nicht jedem Dichter beschieden. Wahrscheinlich läßt sich von hier aus am besten auch Hauptmanns dichterische Entwicklung begreifen. Man darf vermuten, daß er genug zu tun hatte, um sich vor einem Überwuchern des Mitleids zu bewahren und seinen Selbsterhaltungstrieb als Mensch und Künstler nicht preiszugeben. Zur Philosophie und auch zum philosophischen Weltmitleid schlechthin konnte es freilich nicht kommen, weil sein Herz im Einzelleiden verstrickt blieb, und auch die Phantasie scheint dadurch an Flugkraft von Anbeginn verloren zu haben, während der starke Wille, der dem Künstler Hauptmann unschätzbare Dienste geleistet hat, den Menschen gerade noch aufrecht erhielt.

Nun aber begab sich im Jahre des Heils 1897 das Merkwürdige, daß ein sonst gescheiter Ästhetiker in einem Buch über Hauptmann in sehr breiter und pedantischer Weise die Frage erörtern konnte, ob der Dichter der „Weber“ wohl Herz hätte oder nicht. Der sehr gewissenhafte Herr Adolf Bartels aus Wesselburen verstand sich endlich dazu, das Herz zu bewilligen, wenn auch allerdings dem starken Willen und dem Kunstverstand Gerhart Hauptmanns eine viel größere Rolle zugeschrieben wurde, als seinem Gemüt. Dieses ungeheuerliche Urteil stellt den ästhetischen Tatbestand geradezu auf den Kopf, und nur wegen seiner symptomatischen Bedeutung verlohnt es sich, länger dabei zu verweilen. Herr Adolf Bartels ist ein beschränkter Geist, dessen unheilvolle Marotten wir noch kennen lernen werden. Aber als Ästhetiker ist er mitunter ein leidlich guter Spezialist, wie im gleichen Buch die beinah bedeutende Abhandlung über den „Biberpelz“ beweist. Wenn er also durch sein ganzes Buch einen solchen unglaublichen Stiefel fortwährend breittritt, so mag das immerhin als Beweis dafür dienen, daß es mit dem Herzen Hauptmanns seine besondere Bewandtnis haben wird, daß es dicht umpanzert sein muß und nicht gar so leicht zugänglich ist. Bartels und mancher andere im lieben Deutschland vermißte die Aktivität dieses Herzens, die Freude, den Jubel, das Volkslied, den ganz naiven Naturlaut auch im Schmerz. Man könnte darauf erwidern, daß die moderne, trockene Guillotine des Weberelends doch noch etwas ganz anderes zu bedeuten hätte, als wenn in alten Zeiten, wie uns das Volkslied singt, ein junger, frischer Bursche wegen unerlaubter Liebschaft am Galgen

zappeln mußte oder wenn er füsiliert wurde, weil er aus Heimweh zu desertieren versuchte. Da konnte sich schon ein frischer und naturhafter Wehelaut von den Lippen lösen, während vergrämte und ausgemergelte Jammergestalten in schweigender Verzweiflung erstarren. So, wie gesagt, könnte die Antwort lauten, die immerhin Hand und Fuß hätte. Aber das Problem liegt doch wohl noch tiefer, und so leichten Kaufes kommen wir nicht los. Schließlich leben wir heute nicht mehr in den vierziger Jahren, und die soziale Frage hat längst ganz andere und vielfach mächtigere Formen entwickelt, und auch in den alten Zeiten der Volksliedbichtung hat es an sozialem Elend nicht gefehlt, ohne daß darum das Herz in Freud und Leid seine naive Ursprünglichkeit zu verlieren brauchte. Hauptmann, der so vielfach im Volkstum wurzelte, wenn auch im modernen, hätte wohl auch von den herzhaften Freuden des Volkes zu singen gewußt, und daß es anders kam, lag nicht an ihm, sondern an bestimmten und schwer zu überwindenden Einflüssen der Zeit. Er hatte in seiner Jugend jenen seltsamen Weltverbesserer-drang miterlebt, der die Nationalökonomie oder gar eine Physiologie von einer ganz bestimmten engen Fassung mit der Welthistorie an einen Karren spannte und sich einbildete, die Menschheit aus allem Jammer erlöst zu haben, wenn man etwa den Schnaps durch Wasser ersetzte. Dadurch wurde von Anbeginn die Beobachtung für die sozialen Kleinprobleme, die man überschätzte, auf das eindringlichste verschärft, wobei die naturwissenschaftliche Schulung und die verfeinerten Methoden sehr wesentlich mitwirkten. So hat Hauptmann frühzeitig ein ganz spezifisches Sozial-

elend kennen gelernt, das ihm als das Wichtigste auf der Welt erschien, so daß er sich mehr und mehr darin hineinversenkte. Demnach wurden sein Herz und Mitleid zur Zeit der entscheidenden Entwicklung wie mit Eisenklammern in einer ganz bestimmten Umgebung festgehalten, und es begreift sich, daß ein Dichter wie dieser, ein solches Erlebnis nicht mehr vergessen konnte. Das Elend wurde für ihn nicht mehr nur ein Feind des Menschen, gegen den er sich wehrte, sondern es wurde zum Fatum, zum zermalmenden, aber keineswegs erhebenden Schicksal. Seinem Persönlichkeitstrotz blieb lediglich der verhältnismäßig spärliche Spielraum einer eisernen artistischen Willensenergie.

Wir erkennen hier das gleiche Urproblem der Moderne, das uns in anderen Formen schon mehrfach entgegentrat. Das naturalistische Drama, trotz seiner konzentrierten Energie, konnte keine „Helden", keine tatkräftigen Naturen in sich aufnehmen, und der naturalistische Stil, dieser Triumph einer zielbewußten Formkraft, wuchs in seiner folgerichtigen Entwicklung dem Künstler mehr und mehr über den Kopf und verschlang am Ende die Persönlichkeit des Dichters selbst. Das gleiche Schauspiel wiederholte sich in der Neu-Romantik, und das Individuum ertrank im unendlich Großen oder im unendlich Kleinen und kam keinen Schritt vorwärts. Der leidenschaftliche Drang, die Welt zu erobern und umzuformen, verwandelte sich in eine drückende Abhängigkeit von der Welt und ihren unendlichen Kräften. Es war klar, daß hier der Hebel eingesetzt werden mußte, um die Moderne, die sich im Kreise zu bewegen begann, vorwärts zu bringen. Herr Adolf

Bartels aber, dessen Hauptmann-Buch als erstes Symptom einer Unzufriedenheit mit dem bisherigen Stand der Moderne aufzufassen war, hatte von diesem entscheidenden Grundproblem schlechterdings keine Ahnung, und so brachte er auch keine Weiterentwicklung, sondern die Reaktion.

Es wäre ungerecht, jenem Buch gewisse Verdienste absprechen zu wollen. In einer Zeit unglaublichster Überschätzung Hauptmanns, als man ihn mit Goethe und Shakespeare zu vergleichen wagte, gehörte ein gewisser Mut dazu, mit kritischer Besonnenheit die Grenzen dieses Talentes zu untersuchen. Infolge seiner falschen Grundanschauung, die gerade Hauptmanns Herz so völlig übersah, blieben ihm freilich Irrtümer nicht erspart, und er verkannte das positive Element im „Friedensfest" und in den „Einsamen Menschen", und auch in seiner Gesamtabschätzung trat manches Schiefe und Unausgeglichene zutage. Im ganzen leistete er aber hier doch wertvolle Vorarbeit, und die naturalistische Höhenzeit des Dichters hat er richtig empfunden und zum Teil vortrefflich wiedergegeben, wie namentlich die Analyse des „Biberpelz" beweist. Darum hat Bartels die einstimmige und erbitterte Ablehnung, die seinem Buch damals überall begegnete, gewiß nicht verdient, und man wäre versucht gewesen, ihn zu verteidigen, wenn er nur nicht gerade das Problem der Moderne in schmählicher und wahrhaft leichtfertiger Weise mißhandelt hätte. Ein Beweis für viele der folgende Satz aus seinem Hauptmann-Buch: „Paul Schlenther beispielsweise hat einmal mit großen Worten die neue Kunst, besonders die Ibsens, gepriesen, die den Charakter nicht

mehr als rein moralischen Faktor, abgetrennt von Fleisch und Blut, von Nerven und Eingeweiden betrachte, sondern auch alle diese schönen Dinge in ihren mehr oder minder geheimen Bezügen, ja sogar die Schwankungen momentaner Zustände darstelle. Aber man muß sich durch große Worte nicht irreführen lassen: die Sache ist die, daß die meisten Modernen eben keine menschlichen Charakter-Organismen schaffen können; ihre vortrefflichen Detailzüge gehen mangels großer Anschauung des Ganzen nicht zusammen." So lautet der apodiktische Satz des gescheiten Kritikers, und er bildet sich nun frisch-fröhlich ein, daß die Sache erledigt wäre. Aber nicht doch, Herr Bartels, das ist ja gerade der springende Punkt, und darüber möchten wir von Herzen gern von Ihnen Auskunft. Die „vortrefflichen Detailzüge" sind die eigentliche Errungenschaft der Moderne, die Folge einer mikroskopischen Verfeinerung der Sinne, der Nerven und der Seelen, und dadurch allein ist es gelungen, die alte Epigonenpoesie zu beseitigen. Die freilich hatte eine Gesamtanschauung, weil es verteufelt einfach war, alten und spärlichen Vorrat zu überschauen. Wir sind aber inzwischen reicher geworden, und es ist allerdings ein Vorzug und bleibt einer, daß wir einen Charakter nicht mehr nur als einen moralischen Faktor, sondern als ein sehr komplexes, von mancherlei atmosphärischen Einflüssen bestimmtes Gewächs begreifen. Allerdings ist damit auch das Problem gegeben, dem Charakter dennoch sein besonderes Recht gegenüber der Atmosphäre, die ihn vielfach beeinflußt, zu wahren. Noch ist es nicht gelungen, und der nur bringt uns weiter, der uns hier den rechten Standpunkt und eine Überschau er-

möglicht. Bartels aber sieht das Problem gar nicht einmal; er pfeift auf die vortrefflichen Einzelzüge, die er alles in allem keineswegs für „schöne Dinge" zu halten scheint, sondern nur für „große Worte", die man kurzerhand über Bord wirft. Die Einzelzüge aufgeben und einfach nur „große Anschauungen" wählen, — du lieber Gott, als ob nicht die Hamerling und andere Epigonen große Anschauungen in Masse auf Lager hatten! Das wäre eine Kur à la Doktor Eisenbart, und in jenem einen Satz offenbart sich der ganze Bartels in all seiner tüchtigen Beschränktheit. Er kann, solange ihm seine bösartigen Marotten nicht in die Quere kommen, leidlich richtig über Bücher urteilen und hat keine Ahnung von dem Zeit- und Seelenleben, aus dem diese Bücher erwachsen sind. Es wirkt noch verhältnismäßig harmlos, wenn er lediglich die stiltechnische Seite des Problems berührt, schrecklich aber, sobald er überdies auch noch auf die Moral zu sprechen kommt. Der arme Johannes Vockerath der „Einsamen Menschen" wird von ihm mit dem wütendsten Geschimpf überhäuft, und man fühlt aus jeder Zeile förmlich durch, wie Herr Bartels dabei an sich selber denkt: ich bin ein anderer Kerl, ich bin ein Mann, mich kriegt man nicht unter. Schlimm genug, wenn solche Moralisten ihre Armut für Reichtum ausgeben. In Wahrheit ist die feinere, nervösere Empfänglichkeit, die Eindrucksfähigkeit für jeden Hauch der Atmosphäre, ein ganz entschiedener Beweis von Reichtum des Gefühls und Seelenlebens, wenn auch noch keiner von Größe oder Willenskraft, die ja dem armen Johannes Vockerath völlig abgehen. Es ist aber auch viel leichter, sich zu beherrschen,

wenn man keine Nerven hat — um es einmal sehr grob und gemeinverständlich auszudrücken. Wir sind nervöser geworden und wohl auch reicher: wie mag es dennoch möglich sein, unsern Reichtum zu organisieren und fest in der Hand zu behalten? Darüber sagt Herr Bartels gar nichts, sondern er schimpft nur fürchterlich, wobei man freilich bedauern muß, daß er kein Schimpfgenie ist und daher bald langweilt. Er versucht wohl auch einmal, auf die Frage nach einer „neuen Sittlichkeit" eine Antwort zu geben und beruft sich auf ein Wort Hebbels aus den vierziger Jahren, daß der moderne Mensch keine neuen Institutionen erzeugen, sondern nur die alten auf Sittlichkeit und Notwendigkeit begründen will. Diese rein formale Definition bedeutet aber gar keine Antwort auf das Grundproblem der Moderne, und sie ist überdies nicht einmal richtig, denn wenn man die Institutionen nur auf Sittlichkeit und Notwendigkeit begründen will, dann will man in Wahrheit die Beseitigung sehr vieler veralteter Institutionen und die Begründung neuer, und es geht nicht an, jenem Satz Hebbels, der hier übrigens gar nichts zu suchen hat, eine konservative Wendung zu geben. Jedenfalls, Herr Bartels sieht nicht, worum es sich handelt, und wenn er es einmal sieht, dann erledigt er die Sache durch kritisches Geschimpfe und eine sehr langweilige moralisierende Pathetik.

Bartels ist einer der eifrigsten Mitarbeiter des „Kunstwart", und so kann es nicht fehlen, daß wir auch bei anderen Kunstwartkritikern auf das gleiche absolute Unverständnis stoßen. Leopold Weber, ein etwas mehr „liberaler", sonst aber durchaus würdiger Schüler des

Meisters, veröffentlichte in einem anderen Jahre des Heils 1901 im „Kunstwart" einen Aufsatz über die Modernitis — dieses herabsetzende Schlagwort stammt von Bartels —, um namentlich Paul Scheerbart gründlich abzuschlachten. Es handelte sich um einen Scheerbartschen Roman „Tarub", gegen den sich so ziemlich alles einwenden läßt, was auch sonst und nicht zuletzt in diesen Blättern gegen Scheerbarts Schaffen eingewandt wurde. Viel Farbe und Ornament; aber kein Blut und keine Körperlichkeit, und in der Weltanschauung ein leidenschaftliches und vermessenes Anstürmen gegen unübersteigbare Schranken. Aber namentlich die Widerlegung der Scheerbartschen Philosophie machte Leopold Weber sich sehr leicht und verriet dadurch, was ihm selbst fehlte. Scheerbart hatte die Tragödie eines umgekehrten Titanen schildern wollen, eines Titanen des Epikuräer- und Feinschmeckertums, der schließlich in seiner Art ein groteskes Faustschicksal erlebt. Hier hat er sichtlich aus tiefstem persönlichem Erlebnis geschöpft, und er weiß sich schließlich keine andere Lösung, als die absolute Resignation seines Sterndeuters Abu Maschan, der alle Entwicklungsmöglichkeiten schlankweg leugnet, also auch die Möglichkeit einer Erweiterung der Genüsse, weil alles im ewigen Kreislauf verläuft, weil der Feine doch nun einmal fein und der Plumpe ewig plump bleibt. Dagegen bringt Leopold Weber die folgenden, wahrhaft überwältigenden Einwände vor: „Nach diesem Vorgang ließ sich, denk ich, ebensogut die Entwicklungsmöglichkeit der Eichel leugnen; denn auch sie vermag ja nur zum Eichbaum zu werden, der doch schon in ihrem Keim vorbereitet liegt. Offenbar

erscheint eben dem Geiste Paul Scheerbarts ein solches natürliches Wachsen innerhalb natürlicher Wesensgrenzen als zu geringfügig, um überhaupt Aufmerksamkeit zu verdienen. Wahrscheinlich würde es ihm mehr imponieren, wenn einer, wie Münchhausens Fuchs, das Kunststück fertig brächte, aus seiner eigenen Haut zu fahren." Wie recht hat der Mann! wie banal recht! Wahrhaftig, ich würde mich schämen, so schauderhaft leicht das Recht auf meiner Seite zu haben, so leicht, daß ich sogar von einem handgreiflichen Idioten begeisterte Zustimmung erwarten und verlangen dürfte. O heiliger Faust, wie hast du dich vor Leopold Weber blamiert! Du wolltest wissen, nicht wahr, was die Welt im Innersten zusammenhält? Narrenspossen, lieber Freund, da man doch längst weiß, daß aus der Eichel eine Eiche wird, und das genügt für einen tüchtigen und praktischen Menschen durchaus. Da frage nur Leopold Weber, der ist so ein tüchtiger Mensch und weiß Bescheid. Schade nur, daß der faustische Trieb immer noch nicht erloschen ist, und daß das ringende Individuum, wenn es in der Unendlichkeit des Universums ein Heimatsgefühl zu erobern sucht, sich den Teufel was um natürliche Wesensgrenzen bekümmert. Solange es für dieses sein tiefstes Problem keine Lösung gefunden hat, ist es ihm entsetzlich gleichgültig, ob aus der Eichel die Eiche wächst oder nicht. Leopold Weber versteht so wenig das nun schon zwanzigjährige heiße Bemühen einer ganzen Generation, sich zum Universum in ein Verhältnis zu setzen, daß er sogar gegen Peter Altenberg unrecht behält. Altenbergs Talent ist gewiß von kleinem Umfang, und in den späteren Büchern des Poeten empfindet man

diese Enge um so peinlicher, je anspruchsvoller der Dichter über seine Grenzen hinauszuschreiten versucht. Weber hätte daher verhältnismäßig leichtes Spiel gehabt, wenn er sich mit ästhetischer Kritik begnügt hätte. Aber er griff überdies auch noch zur philosophischen Abschlachtung Altenbergs einen mehr allgemeinen Weltanschauungssatz heraus und hatte damit wieder einmal Pech. Altenbergs Worte: „Wie würden eine Pflanze, ein Tier sich entfalten, wenn sie nicht von der perfiden Schwerkraft bedrängt wären zu jeder Zeit!“ — Webers Kommentar: „Das heißt mit andern Worten: wie würde sich ein Ding entfalten, wenn es von der Bedingung, die sein Dasein voraussetzt, befreit wäre — eine ungeheure Perspektive allerdings in unergründliche Tiefen!“ Wieder hat Leopold Weber so schauderhaft recht! Und wird es doch nicht ändern können, daß auch noch in kommenden Zeiten solch törichte und unerfüllbare Wünsche aus sehnenden Menschenherzen emporsteigen werden. Es kommen immer wieder Zeiten der Schwäche, und dann sträuben sich die Menschen gegen allerlei Erkenntnisse und wollen es nicht glauben, daß Freude und Schmerz zusammengehören. Leopold Weber mag tausendmal beweisen, daß man Eier zerschlagen muß, wenn man den Eierkuchen begehrt, — das menschliche Herz bleibt dennoch ein trotzig verzagt Ding, das manchmal seltsame Wünsche hat. Am meisten in solchen Zeiten werden solche Wünsche keimen, wenn das Grundverhältnis des Individuums zur Unendlichkeit zerrüttet ist oder noch nicht gefunden. Es lohnt sich nicht, mit Leopold Weber darüber zu rechten. Er hat keine Ahnung von diesem Problem, er kann, ganz wie Adolf Bartels

und auch wie Ferdinand Avenarius, nur über Bücher schreiben.

Wenn das am grünen Holz der sogenannten Führer geschah, so kann man sich denken, wie es bei den kleineren Geistern aussah. Überall herrschte Unzufriedenheit mit dem bisherigen Stand der Moderne, und niemand hatte eine Ahnung von ihrem Grundproblem. Man schien zu glauben, daß es genügte, unzufrieden zu sein und Skandal zu machen. Die Kritiker und Streithähne aus den Anfängen der Moderne, die Sturm- und Drangmenschen der achtziger Jahre, die längst grollend beiseite standen, witterten etwas wie Morgenluft, und Karl Bleibtreu begann wieder zu donnern und zu verfluchen, und man erkannte, daß seine Wortbatterien noch lange nicht erschöpft waren. Aber nicht ihm kam die neue Stimmung zugute, sondern einem Kritiker, der seiner Geistesanlage nach gleichfalls aus den achtziger Jahren stammte, wenn er auch damals noch nicht recht zur Geltung gekommen war. Der „imponierende Literaturmann Leo Berg" betrat die Bühne und machte sich durch mehr gallige als treffende Witze einen Namen. Berg besitzt einen hervorragenden Scharfblick für allerlei moderne Kleinprobleme auf literarischem, sozialem, sexuellem und kunstpolitischem Gebiet, und da er überdies auch über das Talent verfügt, diese allerdings nicht allzu aufregenden Rätselfragen innerlich zu erleben, so gewährt die Lektüre seiner betreffenden Bücher und Abhandlungen einen instruktiven Reiz und beinah einen ästhetischen Genuß. Freilich sind es eben nur Kleinprobleme, die wie silberne Fischlein an der Oberfläche eines glatten Wasserspiegels plätschern, und der angeblich skep-

tische Autor denkt gar nicht daran, bis in den Grund hinabzutauchen. Aber da ja schon Henrik Ibsen für sich ganz allein aus der Tiefe geschöpft hat, so kann sich allerdings Leo Berg damit begnügen, über Henrik Ibsen zu schreiben. Er wird dann ganz gewiß die Fülle Ibsenscher Probleme in der feinsten Weise analysieren und formulieren und uns dadurch schließlich auch den ästhetischen Genuß der Dichtungen des großen Norwegers beträchtlich erleichtern. Dennoch darf man sagen, daß Leo Berg so gut wie gar kein Organ für das Ästhetische besitzt und daher auch gar nicht begreifen kann, was die Moderne an wirklichem Fortschritt auf diesem Gebiet bedeutet. Er lebt noch heute des fossiblen Glaubens, daß ein Drama vor allem ein temperamentvolles Theaterstück sein müßte, angefüllt mit „Ideen" im energischen Leitartikelton. So mochte er die „Weber" nur unter Vorbehalt, und da der österreichische Hauptmannepigone Adamus ein „soziales" Stück schrieb, in dem „gekämpft" wurde, als wäre man in einer Berliner Volksversammlung zur Zeit der Reichstagswahlen, so genierte sich Leo Berg durchaus nicht, Adamus über Hauptmann zu stellen. Am meisten innere Beziehung hat er noch zur Lyrik, und ein gewisses Verständnis für das Volkslied und für Liliencron läßt sich ihm ja nicht absprechen. Er merkte allerdings, daß die moderne Richtung von dem musikalisch-rhythmischen Stil früherer Zeiten ablenkte und sich malerischer Ausdrucksmittel bediente. Aber die tieferen Ursachen dieses Prozesses blieben ihm verborgen, und so konnte er sie nicht mitleben und mitverstehen, und ihm widerfuhr die ungeheuerliche Blamage, auf ein Talmitalent wie Marie

Madeleine hineinzufallen. Das viel echtere, und darum freilich weniger leicht zugängliche Talent einer Else Lasker-Schüler verstand er nicht und sah nur, was ihr etwa fehlte, und über Dehmel gab er Urteile ab, die in erfreulicher Weise sein vollendetes Unverständnis bekundeten. Dagegen behütete er zärtlich Epigonentalente, die voll Schüchternheit uralte Stilmittel ein bißchen auffrischten, wofür er gelegentlich von Johannes Schlaf kritisch gezüchtigt wurde. Trotzdem fand Leo Berg Erfolg, und zwar nicht nur, wie er verdient hätte, als geistvoller Essaiist moderner Kleinprobleme, sondern auch als ästhetischer Kritiker, weil das Publikum sich natürlich riesig freute, daß ein Moderner auf die Moderne schimpfte, und daß er das Theater gegenüber dem Drama und eine gepfefferte Butzenscheibenlyrik gegenüber der modernen Wort- und Stimmungskunst vertrat. Ein bewußter oder vielleicht auch unbewußter Gesinnungsgenosse bei dieser glorreichen Arbeit erwuchs ihm in Herrn Paul Goldmann, dem Kritiker der „Neuen Freien Presse“ und der „Frankfurter Zeitung“, einem temperamentvollen Journalisten „mit schönem Stil“. Dieser Herr hielt es für segensreich, seine keineswegs notwendigen Kritiken zu einem noch weniger notwendigen Buch zu vereinigen, das natürlich die ihm durchaus nicht gebührende Beachtung fand. Sogar der „Kunstwart“ druckte die nicht gerade tiefgründige Vorrede nach und machte nur inbezug auf Hauptmann ein paar leise Vorbehalte. Herr Goldmann entdeckte in einer seiner Kritiken, daß im „Biberpelz“ das „Witzmaterial“ nicht genügend zu Pointen verarbeitet wäre. Die überwältigende Komik, die in der Sache selbst lag, genügte ihm

nämlich nicht, und es mußten durchaus Pointen sein, Witze, geflügelte Worte, Dinge, die man mit sich nach Hause tragen und bei geistreichen Tischgesprächen amüsant verwerten konnte. Da so etwas bei Hauptmann nicht zu holen war, so brach Herr Paul Goldmann über den Dichter des „Biberpelz" den Stab. Dafür begeisterte er sich ein andermal für Maeterlincks „Monna Vanna" und prägte bei dieser Gelegenheit die famose Pointe, daß die größte Originalität eines Theaterdichters die wäre, ein gutes Theaterstück zu schreiben. Natürlich ein niedliches Blech, da wirklich originale Geister gar nicht in der Lage sind, Theaterdichter zu werden. Vielleicht werden sie Dramatiker, und es ist ihr höchster Ehrgeiz, ein gutes Drama zu erzeugen, und sie empfinden es als Schmach, wenn statt dessen ein Theaterstück daraus geworden ist. Man sieht jedenfalls aus diesem Gerede, worauf Herr Paul Goldmann hinaus will. Er und Leo Berg sind übrigens in Politik und Weltanschauung „radikale" Geister und bedeuten den linken Flügel der literarischen Reaktion, während der „Kunstwart" Mittelpartei mimt und die Horde der Heimatkünstler und Antisemiten für engeren Anschluß auch an die politische Reaktion zu sorgen weiß.

Um die Jahrhundertwende trat der interessante Houston Stewart Chamberlain mit ein paar dicken Wälzern an die Öffentlichkeit, die sich „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts" zu betiteln wagten. Chamberlains geistige Väter waren Schopenhauer und Wagner, und er haßt keinen anderen Philosophen mit solcher Inbrunst wie Friedrich Nietzsche. Daher mag es nicht wunder nehmen, daß Chamberlain ganz und gar massive physiologische

Romantik trieb und zum großen Entzücken von Adolf Bartels die ganze Universalgeschichte unter dem Gesichtswinkel des Antisemitismus und des Germanentums betrachtete. Sein drittes Wort war Rasse, und er spielte sich auf den Nibelungenenkel heraus und wußte nichts von soziologisch-ökonomischer Geschichtserklärung, nichts von der Problematik der Moral, nichts von dem modernen Naturalismus, der doch sogar schon die romantische Physiologie Zolas abgeschüttelt hatte. Wer schärfer zusieht, erkennt bald genug den Klassenstandpunkt Chamberlains, die wahre Ursache seiner wüsten Geschichtsromantik. Sein Haß gegen sozialistische Revolutionäre jeder Art auf der einen und gegen die Klerikalen auf der andern Seite verrät auf hundert Schritt den krassen liberalen Bourgeois, der von rechts und links in seiner Herrschaft bedroht wird. Er ist darum bereit, mit einem Mitbewerber zu teilen, wenn er dafür die von unten andrängenden revolutionären Gewalten zurückschlagen kann. Schopenhauer hatte sich unter den borussischen Adler geflüchtet, und Chamberlain tut es im Grunde auch, nur daß er die schlichte und eisig kalte Realpolitik des Meisters völlig preisgibt. Ihm ist der Staat nicht nur eine Zähmungsanstalt für die menschliche Bestie, und so muß er denn schon das starre Preußentum metaphysisch verklären. Er muß unter seinem Mikroskop neben einem jüdischen und germanischen, auch noch ein preußisches Protoplasma studiert haben, und er spricht gelegentlich mit ziemlich großer Zuversicht von einer „preußischen Rasse“. Dieses Bündnis mit dem Borussentum bedingt natürlich, daß auch die Weltanschauung der preußischen Agrarier auf Chamberlain abgefärbt hat.

Diese als Nibelungenenkel verkleideten Kartoffelbrenner und Hochschutzzöllner zwangen ihn natürlich, dem Schopenhauerschen Antisemitismus und auch Mystizismus eine germanische „alldeutsche" Färbung zu geben. Im übrigen aber war Chamberlain nicht nur in seinen Fehlern ein nachgeborener Sohn der Schopenhauer und Wagner, sondern es lebte in ihm auch manches von dem heißen Kulturdrang und dem ästhetisch-philosophischen Weltanschauungsbedürfnis seiner Meister. Da weder seine künstlerische noch spezifisch philosophische Begabung ausreichte, so war es nur folgerichtig, daß er die Ideen seiner Lehrer wenigstens auf die Wissenschaft, und zwar zunächst auf die Geschichte zu übertragen versuchte. Das war sogar ein Verdienst, weil er dadurch den wunden Punkt seiner ganzen Weltanschauung aufgedeckt hat. Chamberlains Geschichtsromantik erschöpft sich in dem unfruchtbaren Bemühen, weltweite Perspektiven und die Schicksale eines ganzen Jahrtausends der Menschengeschichte in einen engen Winkel einzufangen, den er „germanische Rasse" nennt. Hinter diesem geschichtsromantisch aufgeputzten unklaren Begriff versteckt sich der halb liberale und halb konservative philiströse Bourgeois, der wirkliche Genialität nur auf dem Gebiet ästhetischer Probleme entfaltet. Auch mit Chamberlains „Christentum" ist es nicht weit her, es ist ein noch viel entwurzelteres Gewächs als bei Schopenhauer und Wagner, eine ästhetisierende Phantastik, über die ja schon Nietzsche alles Nötige gesagt hat. Hierbei ist dem rabiaten Romantiker folgendes amüsante Malheur passiert. Gleich zu Anfang seines Wälzers hebt er als besonders eklatanten Beweis für die angeborene

Verruchtheit der Juden hervor, daß in ihrem Schrifttum von Jesus von Nazareth gar nicht die Rede wäre, daß also diese überwältigende Persönlichkeit für ihr Seelenleben nichts bedeutet hätte. Als er diese Torheit zum besten gab, waren wahrscheinlich schon Wrede und Kalthoff bei der Arbeit, die in überzeugender Weise nachgewiesen haben, daß ein Jesus von Nazareth niemals gelebt hat. Sondern daß er eine Mythengestalt der Volksphantasie war, und daß die christliche Massenbewegung im römischen Reich lange vor dem Christus vorhanden gewesen ist. Dieses Beispiel erscheint deshalb als besonders instruktiv, weil es zeigt, wie in diesen Systemen und Rassentheorien immer nur mit ästhetischen Gefühlswerten gearbeitet wird, die dann hinterher die Dreistigkeit besitzen, sich als wissenschaftliche Erkenntnisse auszugeben. Das ist die tiefe sittliche Verlogenheit dieser Art von Geschichtsromantik.

Chamberlain hatte Erfolg, und zwar nicht nur bei Wagnervereinen und bei Schcpenhauerianern und auch nicht nur beim großen Publikum mit seinem Mischmasch von liberalen und konservativen Instinkten, sondern sogar in weiten Kreisen der Moderne. Die zweifellose ästhetische Begabung des Mannes mag zu dieser Wirkung beigetragen haben, da ja Dichter und Künstler von den Problemen, die er entrollte, sonst im Grunde nichts verstanden und also nicht nachprüfen konnten. Aber wäre die ganze moderne Seelenstimmung dem Buch ungünstig gewesen, so hätte auch der glänzendste Stil und die blendendste Ästhetik nichts geholfen. Tatsächlich liegt im heutigen Deutschland die Frage so: Nietzsche oder Schopenhauer-Wagner? Die Moderne hatte sich in ihren An-

fängen sehr entschieden von Wagner ab- und Nietzsche zugekehrt. An Stelle der musikalischen war eine malerisch-impressionistische Poesie getreten, und an Stelle des Gesamtkunstwerkes der Zukunft das naturalistische und symbolistische Drama. Und man hatte sich auch immer mehr von aller physiologischen Romantik entfernt und war im Begriff, ihr völlig den Laufpaß zu geben. Da aber wegen jenes oft erörterten Grundes schließlich eine Stockung eintrat, so konnte sich auch die moderne Weltanschauung nicht recht entfalten und versumpfte. In solchen Momenten pflegt man reaktionären Einflüsterungen zugänglich zu sein, und wenn das Alte nur eben ein bißchen äußerlich aufgefrischt wird, erscheint es plötzlich als Offenbarung. Chamberlains Erfolg war auch nichts weiter als eine solche Auffrischung, eine Wiedererinnerung an den schon fast verschollenen Rembrandtdeutschen. Die Moderne, so schien es, war senil geworden und begann sich zu wiederholen. Aber es stand ihr eine noch viel größere Schmach bevor, der schauervolle Unsinn der sogenannten Heimatskunst.

Zwar, wie alles in der Welt, so konnte schließlich selbst auch diese fürchterliche Unmöglichkeit gute Gründe für ihre Existenz ins Treffen führen. Sie war zwar eine widerliche Mißgeburt, aber der Geburtsakt selbst hat sich allerdings nach durchaus natürlichen Gesetzen abgespielt. Man hatte sich bisher mit einer Fülle von zeitpsychologischen Problemen herumgeschlagen, und so mußte sich die Frage aufdrängen, ob es nicht noch tiefere und ewigere Probleme gäbe. Man hatte einen überfeinen und überreichen Stil entwickelt, der sich in einer Fülle von vibrierenden Nuancen

erschöpfte: es mußte der Wunsch aufkommen, auch wieder eine ruhige, schlichte und geschlossene Linienführung genießen zu können. Endlich waren die Stoffe der modernen Dichtung fast alle dem Großstadtleben entnommen, weil eben die Großstadt der Hexenkessel war, in dem Altes und Neues sich mischte und kochte und brodelte. Aber schließlich gab es doch noch andere Stoffkreise und Lebensschicksale, und es ließ sich gut begreifen, daß junge Poeten dieses noch oder schon wieder jungfräuliche Gebiet beackern wollten. Außerdem begann auch das Gefühl um sich zu greifen, daß es der modernen Dichtung an einem mächtigen Massenleben fehlte. Selbst Hauptmann hatte nicht das moderne, sondern ein kleinbürgerliches Proletariat der vierziger Jahre gegeben. Von Zolas wildphantastischen Sozialsymbolen und vom kosmischen Überschwang Momberts war man bei Jacobsens und Maeterlincks Willenlosigkeit angelangt und pendelte nun ohne Mittelpunkt und eigene Achse rastlos zwischen diesen Extremen. Man hätte zu dem Schluß kommen müssen, daß es notwendig wäre, sich in ein zugleich historisches und zukunftslebendiges Massenleben zu versenken und aus der Enge eines absterbenden kleinbürgerlichen Liberalismus endgültig herauszukommen. Man kam auch zu diesem Schluß und wandte sich nur leider an die falsche Adresse. In Wirklichkeit lag aller Anlaß vor, sich nunmehr in die Massenkräfte der Großstadt, die man überhaupt noch gar nicht kannte, von Grund aus zu vertiefen. Bisher hatte man die Großstadt entweder durch die Brille Zolaistischer Symbole dargestellt, oder nur in einzelnen ihrer qualifizierten oder verfallenden Schichten. Die innerste Massen-

seele, diese Psyche, die von zugleich instinktiven und politisch-geschichtlichen Kräften bis zum Bersten angefüllt war, kannte in Wahrheit niemand, und am wenigsten war es den Dichtern aus dem Bürger- und Kleinbürgerstand gegeben, sich in diese volle, mächtige und elektrische Atmosphäre hineinzufühlen und ganz und gar in diesem Strom zu ertrinken, um mit Riesenkraft wieder emporzusteigen. Diese Dinge gingen eben über allen Naturalismus hinaus, und es war hier ein gemeinsames Ursprungsbett für Natur und Geschichte und also für naturhafte und geschichtliche Dichtung. Entweder war es die ungeheure Schwierigkeit, die die jungen Poeten zurückschreckte, oder aber der naive Glaube, daß die Großstadt bereits dichterisch ausgeschöpft und erledigt wäre. Genug, es begann ein allgemeiner Auszug auf das Land, und der Bauer oder Ackerbürger wurde wieder einmal zum Ideal umgelogen, als lebte man in den Tagen des seligen Berthold Auerbach. Damals hatte der Bauernkultus immerhin einen guten Sinn gehabt, weil noch der Bauer alten Schlages bestand, der vor dem Städter allerdings eine wichtige Seite des Gemütslebens voraus hatte. Die heftige Inbrunst und schier religiöse Zähigkeit und Wucht, mit der der Bauer an seinem Besitz und seiner Erde hing, war in aller ihrer dumpfen Gebundenheit doch die Quelle eines reichen Seelenlebens, und so konnte es wohl scheinen, als stände er in seinem harten Lebenskampf den letzten Problemen des Daseins näher als der gewandte und gebildete Städter. Nun, dieser Typus des Bauern ist im Aussterben, und man muß sogar wünschen, daß er ausstirbt, weil dieser Prozeß eine Besserung der sozialen Lage

auf dem Lande bedeutet. Heute sind gerade die Besitzer größerer Güterkomplexe, namentlich die Rittergutsbesitzer in Ostelbien, weit mehr Notleidende und Kämpfer um die Existenz, als die eigentlichen Bauern. Diese sind im Begriff, sich langsam in rationelle Landwirte und halbe Kaufleute zu verwandeln. Denn während in der Industrie die großen Fabrikbesitzer und die Kartelle im Vorteil sind, ist es in der Landwirtschaft kein Vorzug mehr, Großgrundbesitzer zu sein. Die primitiven Bedürfnisse, Getreide und Fleisch, dringen trotz aller Schutzzölle aus den überseeischen Ländern nach Deutschland hinein, und so lohnt sich bei uns nur eine intensive Land- und Gartenkultur, wie sie in jenen überseeischen Ländern nicht vorhanden ist. Je intensiver aber die Landkultur, desto schwieriger wird es, sie auf weiten Flächen durchzuführen, desto mehr ist der kleine Besitzer vor dem großen im Vorteil. Desto gründlicher aber verwandelt er sich aus dem Bauern in einen rationell und technisch ausgebildeten Gärtner, der auf den engeren und weiteren Markt Rücksicht nimmt, sich zu Genossenschaften zusammentut und kaufmännische Instinkte entwickelt. Dieser neue „Bauer" wird ein sehr fleißiger, gewandter und gut bürgerlicher Menschentypus sein, der sich seines Lebens behaglich freut, weil ihm der standesgemäße Broterwerb nicht allzu sauer fällt. In Dänemark ist diese Entwicklung bereits vollzogen, in Italien ist man auf dem Weg dazu, und auch in Deutschland zeigen sich Spuren und Symptome. Jedenfalls ist es klar, daß diese neue Landbevölkerung weder die Not und Härte, noch die Inbrunst und dumpfe Innerlichkeit des alten Bauerntums kennen dürfte. Im Gegenteil, der von

tausend Problemen gepeinigte moderne Großstädter, der tagtäglich vor Augen sieht, wie alte und neue Mächte miteinander ringen, hat ganz gewiß mehr Ahnung von der Tiefe und Abgründlichkeit des Lebens, als der moderne Bauer. Wie sich also plötzlich die Heimatskünstler in Scharen auf das Land zu flüchten begannen, so war die Frage allerdings sehr am Platz: wohin geht der Weg? Zum alten oder zum neuen Bauern? Herr Adolf Bartels, einer der Hauptlärmmacher der neuen Richtung, hätte sich und anderen gern eingeredet, daß es zum alten Bauern ginge, daß man der rationalistischen Flachheit und Verstandeskultur der Städter überdrüssig geworden wäre und nun nach Tiefe und Natur lechzte. Zu diesem Zweck lehnte er sich nicht etwa an die Bauernschicht an, sondern an das konservative Junker- und Agrariertum, das allerdings einen harten Kampf um politische Machtstellung und wirtschaftliche Existenz zu kämpfen hatte. Bartels übernahm von diesen Kreisen die Rassenromantik, den Antisemitismus und das Nibelungenenkelgerede und drapierte sich mit sehr viel geistlosem Pathos als Metaphysiker eines Urgermanentums, das natürlich auf dem Lande wohnte, während die Großstädte zumeist von einer gottverfluchten Schwefel- und Judenbande beherrscht wurden. Da Bartels bis zu einem leidlichen Grad ästhetische Begabung besitzt und kein übler Hebbel-Spezialist ist, so hat er ja wohl einen gewissen Sinn für Tiefe, und da und dort hört man sogar aus seinen Worten einen leisen Ton gemütlicher Inbrunst heraus. Deshalb könnte es scheinen, als wäre seine unmögliche Geschichtsphilosophie und selbst sein stockbornierter Antisemitismus allerdings dem Bedürfnis nach vertiefter

Lebensauffassung entsprungen. Doch dem ist nicht so, und wer etwa seine Hebbelaufsätze mit Aufmerksamkeit durchliest, fühlt sofort heraus, daß er seinen großen dithmarsischen Landsmann lediglich von der rein ästhetischen Seite her würdigt, während er für das mächtige Weltanschauungsleben des Mannes, für dieses Haupt voller Probleme und Gemüt voller Abgründe, so gut wie gar kein Organ besitzt. Er fühlt wohl, daß hier etwas vorliegt, woran ein Kritiker Hebbels nicht vorbei darf. Aber er schleicht sich mit dumpfer Angst immer darum herum, wie die Katze um den heißen Brei, und wenn andere Leute zugreifen, dann fühlt er sich in seinem Hebbelmonopolbewußtsein tief gekränkt und führt einen kleinen Veitstanz auf. Dann zetert er fürchterlich über Geistreichelei und Willkür und hat gar keinen Schimmer davon, daß es zwanzigmal willkürlicher ist, über Hebbel schreiben zu wollen, wenn man nicht den Mut besitzt, in Hebbels Weltanschauung und Hebbels Abgründe ganz und gar unterzutauchen. Bartels entschleiert sein innerstes Geheimnis, sowie er auf Ibsen zu sprechen kommt. Der Norweger, der von Hebbel gelernt hat, faßt seine Probleme zwar enger, dafür aber auch schärfer und bewußter, als der Dithmarse, — und Bartels wendet sich ab und grollt über angebliche Künstlichkeit und Unnatur, und man hört förmlich, wie er in den Bart brummt: hol der Teufel alle Probleme! um Gottes willen nur keine Probleme! Er beruft sich darauf, daß bei Hebbel wohl Problematik wäre, aber auch „Selbstkorrektur", und er berührt damit lobpreisend einen der wundesten Punkte Hebbels. Der Dithmarse, ein so großer Geist er war, hatte ein paar moralische Vorurteile aus seiner engen

Jugend mitgebracht, und so läßt es sich nicht immer deutlich erkennen, ob am Schlusse seiner Tragödie die Unerschöpflichkeit des Lebens über die Problematik oder irgend eine abgestandene Moral über die Problematik des Lebens triumphiert. Das macht Herr Bartels sich zunutze, während diese verdammten Modernen darauf bestehen, sogar in der Moral ein Problem zu sehen. Um Gottes willen, nur keine Probleme, und Adolf Bartels flüchtet auf das Land und predigt eine schlichte Heimatskunst, und wir lachen ihn aus, wenn er so tun will, als wäre er ein Bauer von altem Schrot und Korn. Er hat vom Bauern nur die Verranntheit, aber ganz und gar nicht die tiefe und furchtbare Gemütsinbrunst, die er gar nicht versteht, wie sein gänzlich verfehltes Lutherdrama beweist. Lassen wir uns also durch sein Gebell nicht verblüffen, es gilt ganz und gar nicht eine Vertiefung, sondern eine Verflachung — es ist der Bauer von morgen und nicht der von gestern, der aus Bartels heulmeiert. Nur keine Probleme, nein, nur Gemütlichkeit, nur Gartenlaube. Und da die verdammten Großstädter, und zumal die Bande der Berliner Literaten, nicht Ruhe geben wollten, so dekretierte Herr Adolf Bartels, daß diese Männer nur Juden und Judengenossen wären, die überhaupt nicht mitzureden hätten, um der Bande den Hals abzudrehen, schrieb er zwei dicke Bände Literaturgeschichte zu Nutz und Frommen der Heimatskunst. Der erste Band ist alles in allem eine wertvolle Leistung, obgleich der leidige Umstand, daß Bartels nur über Bücher und nicht über Zeiten schreiben kann, zu manchen schweren Unzuträglichkeiten geführt hat, von denen hier wenigstens das unglaubliche Zeug über

Schiller gebührend angekreidet sei. Der zweite Band trotz einzelner guter Seiten ist eine Schmierfinkerei, ein wild-düsterer Kolportageroman, der in melodramatischem Zeterton von der Bedrohung der deutschen Volksseele durch die Niedertracht der Semiten zu fabeln weiß. Wenn Ferdinand Avenarius auf Grund dieses Meisterwerkes seinen Mitarbeiter Bartels für die stärkste Kraft der deutschen Literaturgeschichtsschreibung erklärt hat, so spricht dieses höchst absonderliche Urteil — nicht für Ferdinand Avenarius.

Als zweiter Matador der Heimatskunst tritt Herr Fritz Lienhard auf, ein geborener Elsässer, über den in jeder Beziehung die Akten geschlossen sind. Fritz Lienhard ist ein Gemütsmensch. Er ist ein braver Kerl. Er ist die modernisierte Gartenlaube. So ein gemütvoller Unterhaltungsschriftsteller „für das deutsche Haus". Probleme kann er gleichfalls und selbstverständlich gar nicht leiden, und zur Abwechslung spricht er nicht von Heimats-, sondern von Höhenkunst und schreibt historische Dramen, die innerlich zur Kategorie der epigonischen Jambendichtung gehören, wenn sie auch äußerlich nach neuen Formen zu streben scheinen. Er hat einen halb salbungs- und halb seelenvollen Tonfall, und zuweilen kann er den Leser täuschen, als spräche eine starke und prophetische Gemütsnatur, als würden gegenüber zufälligen Zeiterlebnissen die tiefsten und dauerndsten Fragen der Menschheit verhandelt. Doch das ist alles Spiegelfechterei. Er gelangt nirgends über die naive Schwärmerei eines begeisterten Gymnasiallehrers hinaus, und er haßt die Moderne im Grunde nur deshalb, weil sie solchen harmlosen Gartenlaubeidyllen ein Ende mit Schrecken bereitet hat. Da er aber mit allerlei verflachten

Gedanken aus Carlyle, Emerson und Ruskin das Uralte etwas aufzuputzen verstand, so hielt man ihn für einen Neuerer und Reformator. Außerdem war Lienhards erstes und drittes Wort immer das Deutschtum, die deutsche Seele, die Persönlichkeitskraft, und wie sonst noch diese stolzen Festrednerworte lauten mochten, die im grellen Widerspruch zum dürftigen Inhalt standen. Er war keineswegs so sehr Antisemit wie Bartels, sondern nur ein bißchen, und anderseits wehrte sich Bartels gelegentlich gegen den Verdacht, Antisemit zu sein, weil er allerdings zu Zeiten modernere Anwandlungen hatte. Im ganzen aber vertreten diese beiden Männer innerhalb der literarischen auch noch die politische Reaktion. Beiden gemeinsam ist jedenfalls der instinktive wütende Haß gegen alle tieferen Probleme, die Sucht und Sehnsucht nach platter Gemütlichkeit, nach Gartenlaubepoesie.

So entwickelte sich sehr rasch eine Literatur, die in keiner Weise über ein sehr mäßiges mittleres Niveau emporragte. Selbst das berühmteste und auch beste Buch dieser Gattung, der Roman „Jörn Uhl" von Gustav Frenssen, kann nicht den Anspruch erheben, ein hochstehendes Kunstwerk oder eine tiefgreifende Dichtung zu sein. Das Buch wirkt durch eine gewisse anmutig innige Verträumtheit, durch die freilich etwas bevormundende Verherrlichung eines tapferen und stillen Menschenlebens und durch ein paar Seiten von balladenhaft visionärer Energie, obgleich auch hier Frenssen nicht zu den Hervorragendsten gehört und zum Beispiel an die schwedische Dichterin Selma Lagerlöf entfernt nicht heranreicht. Alles in allem, ein nicht bedeutendes, aber auch nicht gerade unerfreuliches

Buch, das man gelten lassen und auch lesen konnte, aber nicht gerade lesen mußte. Jedoch es begann sofort ein besessener Veitstanz, ein rasendes Korybantengeheul der Kritik, und von Metz bis Memel, vom Bodensee zur Nordsee überschlug sich ein von der Tarantel gestochenes Publikum vor Entzücken und schoß Kobolzki, so daß die ruhig Gebliebenen sich wie unter den Zellenbewohnern von Dalldorf vorkommen mußten. Es ist festzustellen, daß der „Kunstwart" zuerst in das laute Horn stieß und an diesem ungeheuerlichen und darum unverdienten Erfolg des Buches die entscheidende Hauptschuld trug. Es ist ferner noch festzustellen, daß im gleichen Jahr die hochbedeutenden „Buddenbrooks" von Thomas Mann erschienen, von denen der „Kunstwart" mit keiner Silbe Notiz nahm. Damit aber erscheint die ungeheure Gefahr, die in der Heimatkunst liegt, an einem treffenden und klassischen Beispiel gekennzeichnet. Man hätte ja wirklich nichts dagegen zu haben gebraucht, daß für das „deutsche Haus", für die Familie, für die noch unreifen Leserkreise eine Unterhaltungsliteratur entstanden wäre, die sich, wie billig, auf tiefere Zeit- und Urprobleme nicht einließ, dagegen aber in der Darstellungsform und ganzen Haltung ein höheres literarisches Niveau als die Gartenlaubedichtung der siebziger Jahre behauptete. Eine solche Entwicklung hätte sogar einen Sieg der Moderne bedeutet, die ja in der Tat durch ihren Kunsternst und ihre strengere Technik auch die Unterhaltungsliteratur aus dem Sumpf herausgerissen hat. Aber wenn nun diese verbesserte niedrigere Gattung sich erdreistete, die höhere Literatur ersetzen und verdrängen zu wollen, und wenn ein gutes Jungchen, wie Fritz Lien-

hard, sich als praeceptor Germaniae aufzuspielen wagte, dann hörte einfach alles auf, dann war es an der Zeit, dreinzuschlagen, daß die Fetzen flogen. Anstatt einerseits an der modernen Literatur eine Kritik zu üben, die sich nicht an Symptome hielt, sondern das Grundproblem zum Bewußtsein brachte, und anstatt anderseits zwischen dem Publikum und der modernen Kunst mit Verständnis zu vermitteln, anstatt dessen förderte der „Kunstwart" die „gesunde" Heimatskunst und pries sie über den Schellendaus hinaus, und sogar so kleinliche Talente, wie Herr Otto Ernst und Herr Erich Schlaikjer fanden Eingang in die Spalten des ruhmreichen Blattes, das sich selbst fast in jeder Nummer seine kunstpädadogische Mission attestierte. Dagegen wissen die Kunstwartleser nichts von der Existenz eines Hermann Stehr, eines Peter Hille, und von Paul Scheerbart wissen sie nur, was ihm fehlt, und sie haben keine Ahnung von der symptomatischen und bedeutsamen Stellung dieser eigenartigen Persönlichkeit innerhalb der deutschen Neu-Romantik. Man liest fortwährend von der „Decadence" und von der „Krankheit" der modernen Poeten, und mit diesem öden Schlagwort wird jede Individualität, die dem „Kunstwart" nicht in den Kram paßt, kurzweg totgeschlagen. Wenn aber so einer dennoch durchgedrungen ist und das große Publikum auf seiner Seite hat, dann freilich muß sich der „Kunstwart" mit ihm beschäftigen. Frage mich nur niemand wie! Maeterlinck wird überschätzt, behauptet der „Kunstwart", und ich behaupte es auch. Aber warum wird er überschätzt? Aus welcher Zeitentwicklung heraus kam er zu seiner Stellung? Aber wer wird sich darüber den Kopf

zerbrechen! Maeterlinck, dem übrigens eine gewisse technische Begabung zur Gestaltung von Traumbildern nicht abgesprochen werden kann, ist einfach Mode und damit gut. So etwas nennt der „Kunstwart" „objektive" Kritik, und tut sich nicht wenig zu gut auf seine Gerechtigkeit. Warum aber war er gar so ungerecht gegen den armen Fritz Lienhard? Dieser Volkserzieher und Gartenlaubepoet siebenten Ranges besaß doch ebensoviel und mehr Talent, als die Herren Otto Ernst und Erich Schlaikjer, und dennoch machte der Kunstwart seine Leser mit Lienhards Meisterwerken nicht bekannt, was ich mindestens nicht nett finde und sogar ziemlich inkonsequent. Avenarius hat sich später das Geständnis entschlüpfen lassen, daß er Lienhards Hohlheit von Anfang an durchschaut und nur „aus nationalen Gründen" geschwiegen hätte. Das ist unerhört, und ich muß bekennen, der parlamentarische Ausdruck, um dieses Gebaren gebührend zu kennzeichnen, steht mir nicht zu Gebote. Jedenfalls trifft ein vollgerüttelt Maß der Schuld am Aufwuchern einer dreisten und anmaßlichen Mittelmäßigkeit den Herausgeber des „Kunstwart", Ferdinand Avenarius.

Leopold Weber, der Kunstwartkritiker, dessen philosophische Aussprüche schon genügend beleuchtet wurden, ist ein Mann von poetischer Begabung. Er hat ein Buch geschrieben „Traumgestalten", zu dem zwei Männer Paten gestanden haben, die mehr sind als er: das Talent Maeterlincks und das Malergenie des großen Arnold Boecklin. Da Weber in Maeterlinck nur einen Mann sieht, der sich auf technische Darstellung des Traumes versteht, so konnte er von ihm eben auch nur die ganz äußer-

liche Technik erlernen. Er legte Wert darauf, nicht „krank" zu sein, wie Maeterlinck, und seine eignen Träume sind in der Tat nur geschickt gemachte bunte Bilder, die poetisch ergötzen, ohne irgendwie an die Seele zu rühren. Höher steht er, wenn er Boecklinsche Gemälde in Worte zu übersetzen versucht; aber schließlich ist er auch hier doch nur der Epigone eines Riesen und nicht einmal ein großer Epigone. Nur eine Erzählung vom „Schlosser Peter" ragt aus der angenehmen Blumenebene dieser Dichtungen ganz beträchtlich heraus, und wir verspüren Schauer und Grausen und eine Ahnung vom furchtbaren Rätselsinn des Lebens. Eine liebenswürdig derbe, volkstümlich anmutige und durch und durch brave Natur wird in einem unbewußten Augenblick zum Mörder. Kein Haß, kein Affekt, keine Rachsucht hat dem Schlosser Peter den Arm geführt, sondern er war berauscht, und zwar nicht nur vom Alkohol, sondern auch von einem metaphysischen Übermut, so daß er sich für etwas Allmächtiges, für eine Art Gott gehalten hat. Es wird nun in an sich vortrefflicher Darstellung gezeigt, wie in dem Mann allmählich das Bewußtsein seiner Tat erwacht, wie er seinen Rausch als „Sünde" zu empfinden beginnt und endlich im Selbstmord die gerechte Strafe sieht, sucht und findet. Aber diese Vermengung mit der Moral nimmt in Wahrheit dem Vorgang seinen innersten Sinn und verdünnt das Grausige gar sehr, gießt Wasser in den Wein, so daß mancher anspruchsvollere Trinker das Glas beiseite stellt. Das Problem, das die Unterschicht auch dieser Erzählung ausmacht, ist eben das Problem der Moderne: das Verhältnis des Individuums zum Universum. Was ist der

Mensch? Er wird eingeschluckt wie schwirrende Mücken vom Vogel, er zappelt im Spinngewebe wie eine Fliege, er ist hilf- und wehrlos gegenüber der Natur des Weltalls und seiner eigenen Natur. Und er möchte doch mehr sein, er möchte alles sein. Wie ist es möglich, hier das rechte Verhältnis zu finden, den Punkt des Archimedes, das Gleichgewicht? Leopold Weber weiß auf diese Frage nur die Antwort: bleibe im Lande und nähre dich redlich. Sein Schlosser Peter wird einfach dafür abgestraft, daß er sich auf kurze Zeit mit der Metaphysik und mit dem Alkohol eingelassen hat. Man sieht, das ist eine Antwort, mit der jeder Philister zufrieden sein kann. Es ist also nicht zu verwundern, wenn Leopold Weber die „Modernitis" nicht versteht und sie als eine „Krankheit" mit ein paar saftigen Kernworten abtun zu können vermeint. Schließlich ist er ja intelligent genug, einzusehen, daß auch ein sogenannter kranker Dichter ein großes Talent sein kann, und er hat Dehmel gegen Lienhard verteidigt. Aber er macht einen Unterschied zwischen Dehmals inbrünstigem Ernst und den Schattenseiten seines Talentes. Der kluge Mann kommt offenbar gar nicht auf den Gedanken, daß hier vielleicht ein Zusammenhang bestände, daß sich diese angeblichen Gegensätze wie Ursache und Wirkung bedingen könnten. Gerade Dehmels Inbrunst, Dehmels Ernst und tiefes Weltgefühl muß ihn zu den letzten Fragen treiben, und da stößt er notwendig auf die Schranke der Moderne, verfällt notwendig in physiologische Romantik und verstrickt sich in ein Wirrsal von Problemen. Es ist eben nicht wahr, wie

im „Kunstwart" fortwährend behauptet wird, daß große Talente die Krankheit schließlich überwinden. Im Gegenteil, es gibt Zeiten, wo es geradezu ein Zeichen der Größe ist, ein krankes Talent zu sein, weil dann nur gesund bleibt, wer im Philisterium verharrt und den lieben Gott einen guten Mann sein läßt. Der Hinweis des „Kunstwart" auf Hebbel ist auch kein genügendes Gegengewicht. Tatsächlich war der große Dithmarse, was Herr Adolf Bartels gern aus der Welt fälschen möchte, ein „krankes" Talent, und diese Krankheit beweist nicht zum wenigsten sein Genie. Schon lange, bevor der erste Moderne geboren wurde, verfiel Hebbel der physiologischen Romantik, die er nie ganz überwunden hat. Nicht minder rang er im heißen Kampf um das metaphysische Problem Welt und Mensch, und es dauerte lange, bis er die lösende Formel fand, und Rückfälle blieben ihm nicht erspart. Als Dichter hat er mehr als einmal seinen dunkelglühenden Wein mit Moralin verwässert, und er beging den Fehler, allerdings mit ausdrücklicher Billigung des Herrn Adolf Bartels, die Schillersche Dramenform zu übernehmen. Die aber paßte wohl für den Moralisten Schiller, nicht aber für den Tragiker Hebbel, und es hat sich gerächt, daß er sein neues Lebenswasser in alte Schläuche goß. Der „Kunstwart" mag sich also ja nicht auf seinen Hebbelkultus berufen, wenn man ihn als Vertreter der literarischen Mittelmäßigkeit im heutigen Deutschland brandmarkt und behandelt. Wer das Grundproblem der Moderne so gar nicht verstand, und so rein mechanisch mit den Begriffen Krankheit und Gesundheit operierte, mußte ganz von selbst im Sumpf der sogenannten Heimatskunst versinken, und

man kann nur höchlichst wünschen, daß er in diesem Sumpf erstickt.

Der Moderne fehlt etwas, sie kann über eine gewisse Schranke immer noch nicht hinaus. Aber die einfache Gefühlsreaktion gegen sie genügt noch weniger und führt in das vormoderne platte Epigonentum zurück. Vielleicht aber liegen in der Bewegung selbst schon Kräfte und Keime aufgespeichert, die uns noch einmal neue Blüten und Früchte gewähren könnten.

Es lohnt sich der Mühe, nach solchen Keimen Ausschau zu halten.

Dritter Teil:

Anfang und Ausblick

Moderne Religion.

Die Moderne begann mit einem temperamentvollen Sturm und Drang, um sich dann dem konsequenten Naturalismus zuzuwenden, der in jeder Beziehung das Gegenspiel ihrer ersten Phase zu bedeuten schien. Wir aber haben gesehen, daß dieser Schein nicht stimmte, und daß im strengen Stil der Arno Holz-Schule die gleiche disziplinarische Sachlichkeit von im Grunde subjektiven Naturen waltete, wie etwa in den Zolanachahmungen eines Conradi und Conrad. Je mehr sich der spätere Naturalismus dann nach der Richtung entwickelte, die ihm der Däne Jens Peter Jacobsen vorgezeichnet hatte, desto mehr trat zutage, daß er immer noch ein verfeinerter Zolaismus war. Ob irgend ein symbolisches Zolaistisches Ungeheuer, so ein Bergwerk, eine Maschine, eine Großstadtdestille das wehrlose Individuum zerstampfte, oder ob dieses von der allseitigen leisen Übergewalt der Atmosphäre aufgesogen wurde, blieb sich in der Weltanschauung und Problemstellung am Ende gleich. Aus diesem Naturalismus entwickelte sich dann die Neu-Romantik organisch und ohne Riß und Revolution, und es kann weiter nicht ver-

wundern, daß sie auch das Grundproblem fortentwickelte und auf die Spitze trieb. Bei der Neu-Romantik, wie bei jeder anderen Romantik sonst, war es ja eigentlich selbstverständlich, daß sie sich mit dem Verhältnis der Einzelpersönlichkeit zum Weltganzen befaßte. Aber der Naturalismus, und nun noch der konsequente Naturalismus, — ja, wie kam der denn eigentlich dazu? Er schien sich doch ganz nur an die Naturwissenschaft anschließen und ganz nur das äußere reale Leben wiedergeben zu wollen. Oder der Sturm und Drang, der doch lediglich im utopistischen Weltverbesserertum und im sozialen Putschismus machte, sollte der am Ende auf einer noch tieferen Unterlage geruht haben? Auf einem Lavaboden vielleicht, unter dem das Feuer der letzten Dinge und Rätselfragen des Lebens glühte? Ja, so war es in der Tat, obwohl die jungen Poeten, mit Ausnahme vielleicht von Conradi, selber nichts Klares darüber gewußt zu haben scheinen. Aber diese Sucht, zu symbolisieren und allerlei schätzbare Trivialitäten in das Monumentale emporzublasen, hatte doch auch ihre sehr interessante und verschwiegene Kehrseite. Einerseits war in rein sozialer Beziehung kleinbürgerliches Epigonentum daran schuld, und anderseits wurde doch so viel seelische Kraft, ein so intensives inneres Erleben und eine solche persönliche Inbrunst an diese Dinge verschwendet, daß für den Betrachter füglich die Frage auftauchen muß: war hier nicht auch jenseits von aller Politik ein ganz persönliches Bedürfnis vorhanden, um jeden Preis vor erhebenden und herzzerreißenden Symbolen zu knieen und sie in Schauer zu verehren? Oder auch, sich von ihnen hoch hinausheben zu lassen, hoch über

das eigene kleinliche und bresthafte Ich und über alle Schranken der Zeiten hinweg? Das wollten diese jungen Leute wirklich, darnach schrie ihr Gefühl, das meinten sie, wenn sie vom Erleben sprachen, vom Elementarischen, vom ganz Großen, und das war es ja auch vor allem, was sie von Anfang an gerade zu Nietzsche hingezogen hatte oder zu Tolstoi oder zu Ibsen. Zugleich aber mußten sie mit dem Stoff und Gehalt und den Denkformen ihrer eigenen Zeit irgendwie fertig werden. Ihr modernes inbrünstiges Erleben, aber auch die moderne Naturwissenschaft und Soziologie, das alles sollte zunächst einmal Form werden, zunächst einmal moderne Kunst. Es ist sogar möglich, daß die damals noch allmächtige, rein naturwissenschaftlich-empirische Weltanschauung die Stürmer und Dränger verhindert hat, zunächst einmal ihr wogendes Innenleben, ihren Heißhunger nach Symbolen, in einer modernen Religion zu entladen. Noch die alten Romantiker hatten an „Gott" geglaubt oder auch an die „Weltseele", und es schien sehr leicht, um diese feststehenden Begriffe herum eine Fülle von innerlichen Erlebnissen aufzuspeichern und auf diese Weise zu einer Religion zu gelangen. Daran war in den achtziger Jahren, in einem Zeitalter hochentwickelter wissenschaftlicher Zucht, natürlich nicht zu denken, und da man sich eine Religion ohne Gott und Weltseele nicht vorstellen konnte, so lag der Irrtum nahe genug, daß die Religion für immer eines seligen Todes verblichen wäre. Auch die Philosophie war schon seit Jahrzehnten totgesagt worden, und nur die Kunst ließ man noch gelten, wenigstens in der Theorie, so sehr sie im Leben auch mißhandelt wurde. Ganz natürlicher-

und logischerweise stand also am Anfang der ganzen Bewegung das Streben, neuzeitliche Wissenschaft und Soziologie in Kunst zu übersetzen, und man mochte wohl hoffen, daß jenes gewaltige und in Symbolen schwelgende Innenleben durch Kunstgestaltung zu seinem Recht des Auslebens gelangen würde. Ganz hat diese Hoffnung ja nicht getrogen, aber im wesentlichen ist doch ein Rest zurückgeblieben, zu ertragen peinlich. Das Individuum konnte sich im Kunstwerk nicht selbstherrlich entfalten, weil es sich nicht nur, wie durchaus in der Ordnung, den Gesetzen der inneren Form unterwarf, sondern außerdem noch in allerlei atmosphärischer oder physiologischer Romantik stecken blieb. Immer deutlicher offenbarte es sich schließlich, daß erst die Vorfrage erledigt, daß erst einmal eine moderne große Symbolik, eine moderne Religion geschaffen sein mußte, bevor man von dort aus weiter zu Neuschöpfungen in Kunst und Kultur gelangte. Um die Jahrhundertwende, als diese Erkenntnis Allgemeingut geworden war, unternahmen die Brüder Julius und Heinrich Hart einen ersten Versuch nach dieser Richtung mit freilich völlig unzureichenden Mitteln.

Diese beiden Kritiker, die in der Sturm- und Drangzeit neben Conrad und Bleibtreu die Rufer im Streit gewesen waren, fühlten sich natürlich gleichfalls vom Fortgang der Bewegung enttäuscht und in den Hintergrund gedrängt. Sie sahen die Begeisterung für die künstlerische Technik, die Erhöhung des allgemeinen literarischen Niveaus und wohl auch die Produktion von respektablen und bedeutenden Kunstwerken. Aber es entging ihnen natürlich nicht, daß die Entwicklung von einem gewissen

Punkt an nicht mehr vom Fleck wollte, und sie vermißten bei der Mehrzahl der erfolgreichen Autoren jene Glut des inneren Erlebens, wie sie noch in den achtziger Jahren möglich gewesen war. Da mochte ihnen wohl eine Ahnung aufgehen, daß in jenen Tagen etwas versäumt worden war, und sie beeilten sich mit dilettantischer Behendigkeit, schnell eine neue Religion zu begründen. Nur hatte die Sache zwei bedenklich schwache Haken, an die sich nichts Substantielles anhängen ließ. Einerseits schalteten sie den Schmerz aus ihrem System aus und machten dadurch die „Seligkeit“, jenes aus inneren Kämpfen geborene Hochgefühl, zu einem ästhetischen Vergnügen, zu einem üppigen Rausch, den man bei Anblick schöner Bilder oder schöner Frauen auch wohl empfinden mochte. Aber gewiß, so ist es ja auch, pflegten diese Gebrüder für freies Menschtum auf solche Einwände prompt zu erwidern. Das ist die große Alleinheit des Universums, alles ist identisch, die Religion ist Kunst und die Kunst Religion, und das Leben ist der Tod und der Tod das Leben — alles identisch. Allerdings gibt es, wie sich ja nicht leugnen läßt, auf dieser jammervollen Erde kurzsichtige Menschen, die der unbegreiflichen Meinung leben, daß es einen Unterschied ausmacht, ob man noch im Sonnenlicht atmet oder zum Hades hinuntersteigt. Ja, diese Unglaublichen — welch ein Wahn! — haben mitunter vor dem Tod sogar Angst, da doch in Wahrheit der Tod das Leben ist, und das Leben ist der Tod — alles, ihr Lieben, identisch, und der Unterschied, das müßt ihr nur wissen, ist lediglich ein Sinnentrug, eine optische Täuschung. Julius Hart, ohne Zweifel ein sympathischer und ernster Mensch, der in seinem

inneren Erleben stärker ist als in seiner Theorie, begeht mit solchen Konstruktionen zunächst den Fehler, daß er philosophisch-wissenschaftliche und gemütliche Ziele miteinander verwechselt. Das Gemüt, um bei dem Beispiel zu bleiben und es einigermaßen zu Tod zu hetzen, kennt gar nicht den Tod, sondern nur die Todesfurcht, von der es sich entweder abwendet, oder die es innerlich überwindet. Eine schwache Natur flieht, während sich ein starker Mensch mit dem unheimlichen Gegner Auge in Auge auseinandersetzt und keinen Schritt breit Boden preisgibt. Da kann es für den heroischen Kämpfer verschiedene Formen des Sieges geben, zum Beispiel einen starren stoischen Trotz, der sich ringsherum mit Borsten und Igelstacheln dicht und fest umpanzert. Oder, so weit gelangte Nietzsche, man erhebt sich zur rein ästhetischen Freude am tragisch Heroischen, am furchtbaren Grausamen des Fatums, auch wenn man selbst der Held und das Opfer dieser Tragödie wird, ein Fangball in den Riesenhänden der Notwendigkeit. So weit ist Nietzsche gelangt, nicht weiter, — das ist noch nicht das Letzte. So viel ergibt sich klar, daß dieses Gemütsproblem mit dem wissenschaftlichen Endziel, das Universum als eine Einheit zu begreifen, in nur sehr entferntem Zusammenhang steht. Julius Hart scheint manchmal aus dem Gesetz von der Erhaltung der Kraft auf eine Weltseele oder auf die Unsterblichkeit oder auf die ewige Wiederkunft schließen zu wollen — man wird sich darüber bei ihm nicht klar, da er selbst instinktiv zu fühlen scheint, daß er der Wissenschaft als Dilettant ins Handwerk pfuscht. Aber selbst wenn die Unsterblichkeit der Seele erwiesen wäre, warum nur, um mit Schopenhauer

zu reden, dieses fatale Entree in die Unsterblichkeit, warum der Tod? Die Todesfurcht bleibt für das Gemüt bestehen, und damit auch das erwähnte Gemütsproblem, das nicht gelöst ist, wenn man uns auf sehr zweifelhaftem oder meinetwegen auch unzweifelhaftem Weg die Unsterblichkeit der Seele zu beweisen versucht. Die Gebrüder Hart lenkten also sacht von ihrer Aufgabe ab, die modernen Gemütswirren zu lösen, und jagten rein wissenschaftlichen Endzielen nach, wobei sie jedoch den gleichen Fehler begingen, die Gegensätze mit taschenspielerischer Fingerbehendigkeit aus der Welt zu schaffen, als wären sie bei Bosko in die Schule gegangen. Sie nahmen einfach das Endziel vorweg und begriffen die Einheit der Welt nicht als einen Abschluß, in dem die verschiedenen und scheinbar entgegengesetzten Prozesse schließlich auslaufen — ein Gedanke, den doch schon die Hegelsche Dialektik mit noch viel geringer entwickelten Mitteln durchzuführen versuchte. Ach nein, die guten und wohlmeinenden Brüder waren viel zu weiche und weichliche Naturen, um Gegensätze überhaupt nur fünf Minuten lang ertragen zu können. Allerdings hat Julius Hart manchmal aus seelischen Tiefen heraus rein innerlich und symbolisch die Alleinheit alles Seins erlebt. Im ganzen aber überwog doch in ihm der Ästhetiker, dem das alles ein schönes Schauspiel war — ach, ein Schauspiel nur. Nein, auch das wäre zu viel gesagt, nicht einmal ein Schauspiel, nur eine Stimmung, nur Lyrik. Alles ist eins, alles ist eins, sangen bis zum Überdruß diese beiden Propheten, die es fast nie erlebt und nicht einmal geschaut und nur so obenhin gefühlt hatten. Sie waren verspätete Epigonen des Philosophen

Schelling, dessen Identitätsphilosophie der Antipode Hegel als eine Nacht bezeichnet hatte, in der freilich alle Kühe schwarz wären. In ganz analoger Weise könnte man die Pseudophilosophie oder Pseudoreligion der Gebrüder Hart als Morgenwolke bezeichnen, in der freilich alle Schweine rotgolden wären. Es war ein süßlicher Mischmasch, ein Brei, im besten Fall Poesie. Natürlich fehlte dann auch nicht der bewußte zweite Haken, der zweite noch viel ärgere Dilettantismus. Sie kamen auf den niedlichen Gedanken, vermittelst ihrer Religion auch die soziale Frage zu lösen. Tatsächlich hat ja in alten Zeiten die Religion Politik und Soziologie, sogar auch Ästhetik, Architektur und Malerei getrieben, und es ist ein charakteristisches Kennzeichen religiöser Epigonen, wenn sie auch heute noch jede momentane Stimmung religiöser Art mit Politik, Ästhetik und sozialer Frage zusammenrühren und mit ihrem wüsten Gehäufe die intellektuelle Redlichkeit der Wissenschaft gründlich verderben. In Wahrheit sind längst alle Lebensgebiete selbständig geworden, und sogar die Kunst verträgt nur dort, wo sie schon an das Symbolische grenzt, eine engere Verbindung mit der Religion, während sie gemeinhin am Natürlich-Menschlichen ein völliges Genügen und sogar vielfach ihr eigenstes Gebiet zu finden pflegt. Jedenfalls wird jede wirklich religiöse, das heißt tiefinnerliche und gemütsgewaltige Natur sehr klar empfinden, daß heute da draußen in der Welt alle Handwerkszeuge und Methoden ein selbstständiges Leben gewonnen haben, und daß die geschulten Arbeiter und Techniker keineswegs der Übung und Kenntnis ermangeln, sondern eben nur jener geistig-seelischen Naturkraft, die diese ungeheure Fülle von Einzel-

heiten zu einem Kulturganzen zusammenglüht. Darum ist es freilich eine Lebensfrage jeder Kultur, daß es irgendwo Zentralherde gibt, in denen seelische Kräfte, seelische Energien, bergehoch aufgespeichert liegen, und von denen es in alle anderen Seelen bis in die verlorensten Seelenecken und Seelenwinkel elektrisch hinüberzuckt, so daß sich auch noch der Verzagteste und Kleinmütigste wie auf Fittigen des Sturmwindes emporgetragen fühlt. Solch seelische Kraftheerde können sich freilich nur finden, wenn Menschen da sind, die in ihren Gemütstiefen mit letzten Rätselfragen des Lebens gerungen und gesiegt haben. Auch schon der ernste und gewaltige Kampf ganz allein löst eine Fülle seelischer Elektrizitäten aus, und darum zum Beispiel verdient ein Alfred Mombert so hohe Beachtung, obgleich er noch kein Sieger ist, und obwohl Religion und Poesie auch bei ihm noch nicht so gesondert sind, wie sie sein sollten. Julius Hart aber machte sich die Gründung eines solchen Kräftezentrums unglaublich bequem. Er begründete eine sogenannte „Neue Gemeinschaft", in der abwechselnd Gedichte vorgelesen und sozialpolitische Vorträge gehalten wurden, und die es sich zur Aufgabe machte, die soziale Frage durch „Gartenstädte" endgültig zu lösen. Dieser kleinbürgerliche Utopismus nimmt hier doppelt abstoßende Formen an, weil er sich krampfhaft bemüht, in hochreligiöser Vermummung einherzuschreiten, und weil es den Harts in der Fülle ihrer souveränen Überlegenheit durchaus keine Überwindung kostete, auf Nietzsche und Kant vornehm herabzulächeln. Die ganze amüsante und unbehilflich drollige Maskerade wäre wirklich der Rede nicht wert, wenn sie nicht wenigstens die gebührende Aufmerksamkeit

auf dieses hochwichtige Problem hingelenkt hätte. Die eine Schwalbe machte freilich keinen Sommer, und eigentlich war Julius Hart auch noch nicht einmal eine Schwalbe. Immerhin soll ihm das Verdienst, zur rechten Zeit eine bedeutsame Anregung gegeben zu haben, in keiner Weise verkleinert werden.

Ursprünglich war noch ein dritter Mann im Bund dieser Religionsstifter, der sich aber bald genug mit Enttäuschung von dem dilettantischen Treiben abwandte. Gustav Landauer, ein sonderbarer Schwärmer, der auch einmal die soziale Frage auf dem Weg der Konsumvereine hatte lösen wollen, besaß immerhin eine viel leidenschaftlichere Inbrunst, als die Brüder Hart, eine Inbrunst, die bei ihm durchaus nicht nur eine hübsche ästhetische Spielerei und bunte Seifenblase bedeutete. Er hielt sich nicht ohne Grund für einen Mystiker, und er erwarb sich ein kulturell hoch anzurechnendes Verdienst, als er den alten deutschen Mystiker des dreizehnten Jahrhunderts, den Meister Eckehart, in guter Auswahl und vortrefflicher Übersetzung herausgab. Jedenfalls war er sich über das Grundwesen aller Mystik ziemlich im klaren, und er strebte zu jenem Urgefühl zurück, aus dem alle unsere Einzelgefühle seelischer und sinnlicher Art überhaupt erst hervorgegangen sind. Er wollte nicht den Haß und nicht die Liebe, auch nicht die Freude und nicht den Schmerz, nicht die Sinnlichkeit noch die Askese, noch die Kunst oder die Moral, — er wollte das alles zusammen. Er wollte bei den Wurzeln und Keimen verweilen, bei jenem übergewaltigen und unaussprechlichen und unergründlichen Gefühlschaos, das der Geburt jeder großen Empfindung vor-

hergeht. Nein, nicht nur einer, sondern aller Empfindungen, deren menschliche Seelen fähig sind. Um in einem Gleichnis zu reden, kein schöpferischer Dichter, und am wenigsten je größer er ist, dem im Moment des Gestaltens, wenn er Hohes und Höchstes erreicht, nicht doch zugleich Vieles und Unendliches verloren ginge. Im ersten Schauer der Konzeption und Inspiration scheinen in dem aufkeimenden Kunststoff alle Möglichkeiten der Welt enthalten zu sein und nach Licht und Geborenwerden zu schreien. Oder zum mindesten alle Möglichkeiten, die im Künstler schlummern, und die er erst nach Jahrzehnten und vielleicht niemals entfalten wird. Und dann gestaltet er, und dann quillt wonniges Leben unter seinen Fingern auf, und dann machen sich die starren und eingeborenen Gesetze dieses Stoffes geltend und die harten Schranken von Raum und Zeit. Großes mag der Künstler im fertigen Kunstwerk erreicht haben. Aber das Größte, das unendliche Gefühl des Alls in seiner Brust, das er damals empfand, als der schöpferische Gedanke zum erstenmal als Flamme und Glut jäh in ihm emporloderte, — so kommt es nicht wieder, das ist vorbei. Und wenn er an jenes in Sehnsucht zurückdenkt, dann könnte ihm das wundervolle Kunstwerk gar leicht nichts als ein Nichts sein, ein zuckendes Flämmchen in einem grauen Aschenhaufen. Darum gibt es Dichter, vielleicht sogar große Dichter, die zu anspruchsvoll und habgierig sind, um diesem Urstadium des Schaffens, diesem Gespräch mit den Abgründen unter und über ihnen, ganz und gar und für alle Ewigkeit entsagen zu wollen. Lieber lassen sie ihr Werk nicht voll geboren werden, es eine Unförmlichkeit werden, die von der Nabelschnur noch nicht los-

gelöst ist, damit dafür etwas von jenem visionären, wogenden und unfaßbaren Rausch gewahrt bleibt, der im Moment der Konzeption durch ihre Seele und ihre feinsten Nerven vibrierte. Zu solchen Dichtern gehört ja vor allem Peter Hille, dieser Gemütsmystiker. Aber er bleibt doch eben beim Gemüt stehen und ist doch immer vor allem noch Dichter, Poet. Der Vollmystiker dagegen, der Nur-Mystiker, an den Alfred Mombert schon heranstreift, will eben nicht nur „Weltgemüt“ werden, sondern strebt zu jenen dunkelsten Urgefühlen hin, aus denen auch alles Gemüt und Weltgemüt erst geboren wird. Das ist etwas Ungeheures, und Landauer spürt es deutlicher als Julius Hart, daß es sich hier nicht um Ästhetik handelte, daß der Einzelmensch bei solchem Unterfangen zerschellen konnte oder in Abgründe des Wahnsinns versinken. Wenn er freilich wieder auftaucht, wenn er diese Urgefühle dunkelster und gewaltigster Art in einer unzerbrechlichen Brust beherbergt, dann könnte er als ein Riese durch das Leben schreiten und durch jeden Hauch seines Mundes, durch jede Bewegung seiner Hand umformen und schaffen. Denn er sieht nun alles neu und wertet es neu, er wertet es nach dem ungeheuren Welt- und Urgefühl in seiner Brust. Was sind ihm da die Satzungen der Menschen, was ist ihm selbst alle erhabenste und härteste Sittlichkeit? Das alles erscheint ihm klein; er kennt andere, gewaltigere Wonnen und Schmerzen. Nur freilich, wenn die Welt und wenn die Kultur solche Schöpfer in ihren Reihen wirken sehen soll, dann müssen sie sich der Welt wieder zuwenden, dann müssen sie zu ihr aus dem Abgrund des Allgefühls zurückzufinden wissen. Das ist viel verlangt, sehr viel, das ist

ein Problem für sich, und Gustav Landauer hat das Problem nicht gelöst. Wenn er sich der Welt zuwandte, dann schwand alles Innenerleben von ihm ab, dann trieb er kleinbürgerlich utopistische Sozialpolitik, und sein aktiver und sein innerlicher Mensch schienen zwei ganz verschiedene Naturen zu sein. Dagegen ließ auch er sich, gleich seinem Gegner Julius Hart, auf den gefährlichen Weg locken, seine inneren, unsagbaren Erlebnisse wissenschaftlich interpretieren zu wollen. Nun ist aber das Organ der Wissenschaft nicht das innere Erlebnis, sondern der Verstand, der allerdings eine erste Ursache der Dinge, also das berühmte Ding an sich, nicht finden kann, wie Kant und Nietzsche und ganz überflüssigerweise auch noch Fritz Mauthner nachgewiesen haben. Dieses Ding an sich ist übrigens eine Kategorie des Verstandes, ein rein wissenschaftlich-theoretisches Ideal, ohne daß die praktische Wissenschaft umkäme, wenn es nicht erreicht würde. Der nämlich ist es genug, wenn sie einen jeweiligen Komplex von empirischen Erscheinungen ursächlich verknüpfen kann, und so hat denn Nietzsche das Problem der ersten Ursache, auch wohl von den Theologen „Gott" genannt, immer mit gutem Humor als eine harmlose Überflüssigkeit behandelt. Derselbe Nietzsche, der sehr wohl wußte, daß innere seelische Erfahrung für das Individuum von ausschlaggebender und absoluter, um nicht zu sagen religiöser Bedeutung wäre. Solche Erlebnisse, so sehr sie für die Lebensführung das eigentliche Entscheidende sind, können aber vom wissenschaftlichen Verstand immer nur psychologisch interpretiert werden, soweit die Psychologie hier reicht. In keinem Fall darf man aus ihnen Schlüsse über das „Wesen der

Welt" ziehen wollen, insofern dieses Wort nicht einen symbolischen, sondern einen wissenschaftlichen Sinn beansprucht. Das aber hat Gustav Landauer dennoch getan und sich dadurch in die Reihe der von ihm bekämpften philosophierenden Ästhetiker Julius und Heinrich Hart zurückgestellt. Die ganz brave und tüchtige Sprachkritik von Fritz Mauthner, ein gutes Spezialwerk, das in weltanschaulicher Beziehung hundert Jahre alte Erkenntnisse geschickt verdollmetschte und auf ein bestimmtes Gebiet übertrug, war für Gustav Landauer eine Offenbarung. Er erkühnte sich, die ganze Geschichte der Philosophie in eine Vor- und Nach-Mauthnersche Periode einzuteilen, und verstand die Mystik nicht als die stammelnde Symbolisierung unsagbarster innerer Erlebnisse, sondern als „Schlüssel zum Weltgeheimnis", — sondern als Wissenschaft. Damit aber trat er tatsächlich aus der Mystik in einen schöngeistigen Rationalismus hinein, und so endete sein Versuch, die Unendlichkeiten eines glühend aufgewühlten Gefühlslebens für die Kultur nutzbar zu machen, in wahrhaft kläglicher Weise. Es blieb nichts anderes übrig, als sich wieder einmal an einen Größeren zu wenden, der durch diese neureligiöse Bewegung plötzlich in einem ganz neuen Licht erschien und zwar in seinem eigentlichen Licht. Man begann zu erkennen, daß die Wirksamkeit Friedrich Nietzsches kaum erst begonnen hatte.

Nietzsche war durch und durch ein homo religiosus, eine Natur voll Glut und Inbrunst, die sich an den Weltproblemen wund rang. In ihm war eine hohe Ehrfurcht, eine enthusiastische Hingabe, die überall nach Göttern suchte, um sie lobzupreisen, ihnen Halleluja zu singen und sich, wenn

es sein mußte, restlos für sie zu opfern. Aber er kannte, im Gegensatz zu den hingegebenen und aufgelösten Mystikern auch die andere Seite des religiösen Lebens, seine feinste und abgründlichste und furchtbarste Seite, die sich in der Menschensprache nur mit sehr groben Worten wiedergeben läßt. Man mag es Herrschsucht nennen, heimtückische und gewaltige Priester- und Geistesaristokratie, Persönlichkeitsstolz, ein Individuum, das sich als den Träger unersetzlicher Seelenwerte empfindet, oder wie man es sonst benennen und besingen mag. Wie man eben will. Name ist Schall und Rauch und vor allem hier. Aber dieses Etwas, dieser unbändig innerliche Stolz, lebte so gut wie der Enthusiasmus und das stürmische Verehrungsbedürfnis in seiner Seele. Woraus in natürlicher Logik folgte, daß er kein Mystiker sein konnte, daß die grenzenlose Hingabe allein ihm nicht genügte, daß er vor allem über Kultur und Natur auch herrschen wollte. Darin bewies er ja nur die Abkunft von seinen beiden großen Meistern, Wagner und Schopenhauer, in denen trotz alledem und alledem ein gleicher Geist lebendig war. Zugleich aber unterschied er sich von ihnen an einem bestimmten Punkt in einer so entschiedenen und klaren Art, daß er dadurch allein als modernes Genie gestempelt wird und geradezu die Wetterscheide der religiösen Kultur bedeutet. Nietzsche wollte von der Vermengung und Verwechslung von Wissenschaft und innerem Erlebnis nichts wissen. Ebenso hütete er sich fast ängstlich, aus seinen aufwühlenden und aufleuchtenden Inspirationen heraus auf eine Existenz Gottes schließen zu wollen. Er versuchte, solche inneren Schauer und Verzückungen, die in seinen gewaltigen Zarathustrahymnen

den mächtig hallenden Ausklang fanden, auf psychologischem Weg zu erklären, wenn er es überhaupt versuchte. Im Grunde genügte ihm, einer echt religiösen Natur, die innere Erfahrung durchaus, um nach und an ihr seine Lebensführung zu orientieren. Sobald er sich aber der Wissenschaft zukehrte, war es ihm durchaus bewußt, daß der Verstand zu entscheiden hatte, ein vielleicht von einer mächtigen Phantasie emporgetragener, aber nicht von ihr beherrschter Verstand. Das ist etwas gänzlich Neues an einem wirklichen Religiösen, darin liegt in Wahrheit jene „Versöhnung" zwischen Religion und Wissenschaft, mit der die rationalistischen Quacksalber aller Zeiten einen so unqualifizierbaren Unfug getrieben haben. Nietzsche gewährte der Wissenschaft das Recht der psychologischen Erforschung auch des Innenlebens, und er hielt zugleich fest daran, daß eins noch wichtiger wäre, als das Begreifen solcher Erlebnisse — nämlich sie zu erleben. Nur soweit Wissenschaftler sich einbildeten, daß die Erkenntnis das Erlebnis ersetzen könnte, hat Nietzsche harte Worte gegen die Wissenschaft gebraucht, deren Rechte er gegen die verstiegene Romantik Wagners und Schopenhauers entschieden verteidigte.

Allerdings schien auch er schließlich der Verderbnis der Zeiten erliegen zu wollen. Auch ihm ist es anscheinend widerfahren, daß er Wissenschaft und Symbolik durcheinander gemengt hat, und zwei seiner Hauptsätze lassen sich von hier aus allerdings aus den Angeln heben: die Lehre vom Übermenschen und von der ewigen Wiederkunft. Wer hier, wie Nietzsche es allerdings in schwachen Stunden gewollt hat, einen dogmatisch wissenschaftlichen anstatt einen symbolischen Sinn sucht, der kommt schon allein über

den Widerspruch nicht hinweg, welcher wie ein Abgrund zwischen diesen beiden Lehrsätzen klafft. Die ewige Wiederkunft besagt, daß alle Ereignisse und alle Menschen und Zustände nach Ablauf des „Weltenjahres“ wiederkehren. Und zwar nicht etwa in veredelter Form, als eine Art von besserem Jenseits, sondern genau so, wie es gewesen ist: der gleiche Mensch, der gleiche Ablauf seines Schicksals, die gleichen Zustände mit ihren guten und schlimmsten Eigenschaften sozialer und natürlicher Gestaltung. Ich, der ich dieses heute am Schreibtisch niederschreibe, werde es nach Ablauf der Äonen am gleichen Schreibtisch wieder tun, und zwar mit genau den gleichen Worten. Und das Glück oder Unglück, das ich während dieses meines jetzigen Lebens ausgekostet habe, werde ich genau so und nicht ein Titelchen anders wieder durchzuschmecken haben. Man muß bedenken, daß Nietzsche ein sehr tiefes Gefühl für den Jammer und furchtbaren Grundcharakter des Lebens besaß, um zu begreifen, was diese Lehre für sein Seelenleben bedeutete. Er meinte nicht Pessimismus, sondern die höchste Formel der Lebensbejahung. Weil du so groß bist, Leben, und so furchtbar und herrlich, darum liebe ich dich und will dich ja gar nicht anders. Du sollst immer so bleiben, immer so wiederkommen; ich will dich gar nicht verschönert, gar nicht verniedlicht, gar nicht versüßlicht. So hat er empfunden, und wir dürfen bei aller Bewunderung für einen solchen Heroismus doch nicht vergessen, daß Nietzsches wissenschaftliche Beweise für diese seine Lehre glänzend vorbeigelungen sind, und daß ihm selbst dabei gar nicht wohl zu Mute war. Überdies, er sehnte sich doch auch nach dem Übermenschen, er wollte für die

Zukunft einen Typus züchten, der ebenso hoch über dem Menschen stehen sollte, wie der Mensch über dem Affen. Und er schenkte diesem Zukunftstraum alle Gluten seines Herzens, all seine Hoffnung, den Überschwang einer gewaltigen Sehnsucht. Er jauchzte auf: es wird und soll anders werden und besser. Und mit gleicher Inbrunst konnte er singen: so soll es bleiben, so soll es wiederkommen, ich will es ja gar nicht anders. Das konnte nicht zusammen stimmen, wenigstens nicht, solange es sich um wissenschaftliche buchstäbliche Lehrsätze handelte. Außerdem wurde ja die pseudowissenschaftliche physiologische Romantik des Übermenschen in anderem Zusammenhang ausführlich dargelegt. Das sind in der Tat Reste bei Nietzsche, wie er selbst es zuweilen empfand: Atavismen aus der Schule Wagners und der dogmatischen Philosophie. Sobald man aber diese beiden Sätze lediglich als das betrachtet, was sie tatsächlich sind, als Symbole seines Innenlebens, dann verschwindet jeder Widerspruch, und es ergibt sich eine große und leuchtende Einheit. Dann erkennen wir, daß diese Symbole uns noch sehr viel zu sagen und zu schenken haben.

Der Übermensch! wie mythisch das klingt! und wie physiologisch! Die Züchtung, die Höherzüchtung durch den Kampf ums Dasein, die „mächtige Leiblichkeit", die „blonde Bestie" der Völkerwanderung. Aber es erklingen auch andere und tiefere Töne im „Zarathustra", und man braucht nur einmal auf den Antipoden des Übermenschen hinzublicken, um sofort das wirkliche Endziel des großen Dichterphilosophen zu erkennen. Der herumhüpfende „Erdfloh", die wimmelnde Schar selbstzufriedener und gut ver-

dauender Philister, die da vor allem ihre Ruhe haben wollen, aber nur ja nicht Größe der Seele, kein gewaltiges Wollen, keine herzzerreißenden Kämpfe, keine inneren Abgründe und natürlich erst recht nicht einen Hochflug zu Sonnen und Sternen. Nietzsche fürchtete, daß dieser seelische Zwerg, dieser Typus genügsamster Erbärmlichkeit, die Zukunft vergiften, und daß noch einmal das ganze Menschengeschlecht so schmählich herabkommen könnte. So lehrte er den Übermenschen, den gefühlsreichen und gefühlsmächtigen Höhenmenschen, der sich mit dem bescheidenen Schafglück der Herde und der Weide nicht zufrieden gibt. Der im Gegenteil die Gefahr ersehnt und das Glück der Gefahr, das eisstarrende Hochgebirge und einen unendlichen Fernblick von Gipfeln neben dem Abgrund. Und der alle Schrecknisse kennt und Wonnen inmitten der Katastrophe. Nietzsche hat zuweilen, wenn auch freilich nur andeutungsweise, den Philosophen, diesen „Tyrannen des Geistes", als Übermenschen bezeichnet und damit deutlich verraten, worauf es ihm eigentlich ankam. Es kam ihm auf letzte Probleme an, auf geistige Rang- und Wertordnungen, auf eine Philosophie, die nicht nur wissenschaftliche Kopfarbeit, sondern vor allem ganz und gar ein inneres seelisches Erlebnis war, ein herzaufwühlendes Ringen, eine herzaufwühlende Lehre. Sein Philosoph sollte ein Religiöser sein, ein gewaltiger Prediger mit tausend Zungen, eine elektrisch geladene Seelenkraft, kurz gesagt, ein Übermensch. Er verfehlte nicht, diesen Typus von anderen bedeutsamen Typen durch ein sehr bestimmtes Merkmal deutlich abzugrenzen. Es gibt freilich auch noch anders geartete Willensmenschen und heroische Naturen. Die aber

sind große Einseitige, umgekehrte Krüppel, die alles andere zu wenig und eins zu viel haben. Als Zarathustra unter Menschen kam, erblickte er ein wandelndes ungeheures Ohr an einem Stil, und dieser Stil war ein Mensch, und wenn man durch ein Vergrößerungsglas scharf schaute, erblickte man wohl auch ein kleines verkümmertes Gesichtchen und zappelndes Seelchen. Das Volk, wie Zarathustra scherzend erzählte, wollte behaupten, daß dieses wandelnde Ohr ein großer Mann wäre, sogar ein Genie, während er einen solchen Menschen nur für einen umgekehrten Krüppel hält. Dieses kühne und große Gleichnis weist als ein Finger auf die unheilbare Wunde hin, an der die schöpferischen Willensmenschen unserer Tage kranken und sich manchmal verbluten. Sie sind einseitig geworden, Techniker geworden, Sklaven ihrer spezifischen Begabung, die den ganzen Menschen verzehrt. So aber soll der Übermensch nicht sein, nicht ein Napoleon; er soll mehr sein, unendlich mehr, als nur ein Bonaparte, aber auch mehr, als selbst ein großer und größter Dichter. Er soll eben nichts, aber auch gar nichts Spezifisches sein, sondern alles, schlechthin alles; die Zentralkraft aller Kräfte, die Begabung aller Begabungen. Und alle die unendlichen Freuden und Schmerzen, die die Götter ihren Lieblingen ganz gewähren, sollen in ihm gipfeln, von ihm aus auf die Kleineren und doch noch Großen überströmen. Das ist es, dieses Religiöse, dieses gewaltig Angespannte, dieser endlich siegreiche und lachende Triumph des Gemütes über alle die dunklen Rätselfragen und Abgründe des Lebens hinweg, das erst begründet den Übermenschen, und erst von hier ab entfaltet Nietzsches königlicher Dithyrambus

zum Hochflug seine strahlenden Schwingen. Alles andere ist Nebensache gegenüber diesem heißen Verlangen nach einer großen religiösen Schöpferkraft, nach einem neuen Buddha oder Christus. Die physiologische Romantik ist ein letztes Inventarstück aus dem Erbe Wagners, und die Begeisterung für politische Gewaltmenschen eben nur eine Privatmeinung des Politikers Nietzsche, die die Verehrer des großen Religiösen nichts anzugehen braucht. Dennoch aber tastet auch hier ein sehr richtiger Instinkt mit Unbeholfenheit nach einem zukunftsfruchtbaren Ziel. Seine Religion soll von dieser Welt sein. Sie soll die Technik, die Organisation, die Politik, die Wissenschaft nicht vernichten: sie soll nur die Glutkraft sein, die alle diese Kräfte von innen heraus hochhebt, sie nicht zur Ruhe kommen läßt, sie in immer mächtigere Gestaltungen und Perspektiven hineinhetzt. Nein, keine Askese, kein Gegensatz zur Welt, wohl aber ihr glühender Feuerkern. So wollte Nietzsche, im Gegensatz zum Christentum, seine Übermenschenreligion verstanden wissen.

Zum Wesen des Religiösen gehört es, immer wieder auf das Urproblem zu stoßen, darauf durch Instinkt und Sehnsucht hingewiesen zu werden. Er will gar nicht das Welträtsel beseitigt und aufgelöst wissen; er will es in sein Innerstes aufnehmen, alle seine Schauer durchempfinden, um seine eigene Winzigkeit gegenüber der Unendlichkeit mit Weh zu erkennen und dennoch zu dem felsenfesten Vertrauen zu gelangen: trotz alledem! Jawohl, trotz alledem. Ich, der Einzelne, der Winzige, bin dennoch auch ein Einziger, ein Unersetzlicher, ich behaupte meinen unzerstörbaren Wert gegenüber Milchstraßen und Unendlichkeiten.

Darum wird die elementarisch religiöse Natur nie und nimmer wünschen, daß die Abgründe zugeschüttet und die tiefsten Rätsel säuberlich aufgelöst oder sacht beiseite gestellt würden. Nein, eine solche Natur will die Abgründe, will auch das Furchtbare, und sie freut sich, daß der dämonische Urgrund des Lebens überall wie Lava unter den Füßen glüht. So soll es sein und bleiben. Die äußere Gestaltung des Lebens mag sich ändern und soll sich ändern: dieses kommt wieder, denn es ist das Leben selbst. Der große Religiöse, der Prophet, der Übermensch und die ewige Wiederkunft gehören, wie man deutlich sieht, zusammen, und eins entzündet sich am andern. Und man sieht und erkennt noch manches andere. Nietzsche nannte sich einen Immoralisten, und noch jeder Religiöse ist es gewesen, und sogar Luther hat einmal gesagt, es wäre Vorbedingung zur Seligkeit, tapfer zu sündigen. Die Moral ist eine soziale Notwendigkeit, und sie wendet sich an die trockenen und stoischen Instinkte des typischen Durchschnittsmenschen. Die Religion aber ringt mit dem Weltgeheimnis, sie ist ein überwältigendes inneres Erlebnis des persönlichkeitsmächtigen Einzelmenschen, der in solchen Momenten die Relativität aller sozialen Werte erkennt. Nietzsche hatte darum Stunden, daß er bereit war, die Unschuld aller Triebe anzuerkennen, der Menschheit das Bewußtsein von Schuld und Sünde abnehmen zu wollen, sie, wie man ruhig aussprechen darf, von aller Sünde zu erlösen. In solchen Momenten erinnert er geradezu an das neue Testament, an das er zuweilen mit Bewußtsein angeknüpft hat, trotz aller Erkenntnis der tiefen inneren Gegensätzlichkeit der letzten Ziele. Wenn er aber einmal

zu den Relativitäten und Moralitäten herunterstieg, dann konnte er sehr wohl ein furchtbar strenger Moralist sein, wie die ungeheure Rücksichtslosigkeit seiner Herrenmoral beweist, die freilich in das praktisch soziale Leben der Gegenwart nicht hineingreifen kann und darum versagt. Aber auch hier sieht man wieder, wie jene kalte und klare, ganz rücksichtslose Wissenschaftlichkeit sehr wohl bestehen kann, und zugleich an Kraft und gewaltiger Energie gewinnt, wenn rings um sie her die düsteren Gluten des Gemütes lodern, die aus dem Krater des Unterbewußtseins herausbrechen. Noch einmal sei auch noch an Nietzsches Doppelverhältnis zur Wissenschaft erinnert. Er erkannte seine ungeheure innere Seelenkraft als das Primäre, auch gegenüber der Wissenschaft, die er von hier aus zuweilen mit Ironie behandelt hat. Sobald er aber aus sich herausging und wissenschaftliches Gebiet betrat, entfaltete er eine strenge und gewaltig niederwerfende intellektuelle Kraft, und dann pries er selbst beredten Mundes den „Sternentanz der großen Logik". Seine Hauptaufgabe blieb aber, ein Zentralfeuer zu sein, von dem Kraftquellen nach allen Seiten fluteten.

Aber wie löst nun Nietzsche diesen innerlichen Ur-Konflikt, diesen Zwiespalt zwischen Persönlichkeit und Unendlichkeit? Wohl hat auch er alle Schauer und Wonnen jener aus dem Unbewußten auftauchenden unbeschreiblichen und urschöpferischen Empfindungen durchgekostet, wie man im „Zarathustra" nachlesen mag. Noch mehr aber und häufiger empfand er die grauenhafte Hilflosigkeit auch der seelengewaltigsten Individualität gegenüber der Allmächtigkeit des Universums. Man betrachte mit den Augen

eines solchen Fürchtenden zwei bedeutsame Zarathustra-Stücke, den „Wahrsager" und die „stillste Stunde". Doch widerstand er, weil eine ungeheure Energie ihn aufrecht erhielt, ein Mut und Wille, der sich bis zum jauchzenden trunkenen Hochgefühl steigern konnte. Ohne daß dieser Kämpfer dabei ein Stoiker wurde oder werden wollte. Ganz im Gegenteil, er empfand die Wunden, die dieser Kampf ihm schlug, und er hätte seinen Schmerz gar nicht missen mögen. In solchen Momenten mochte er wohl an jene altgermanischen Barbaren erinnern, die jauchzten und in den Kampf stürmten, während sie aus klaffenden Wunden bluteten. Ein solches trunkenes Barbarentum war vielleicht noch ein Erbe von Wagner und Schopenhauer her, und es mußte sich freilich eine gründliche Umformung gefallen lassen, so daß Nietzsches Seelenstimmung zuletzt doch wohl mehr an die attische Tragödie erinnerte, an Äschylus und Homer, und nicht an die Edda. Der Genuß des Tragischen, diese ästhetisch-heroische Grausamkeit, die gerade starke Naturen am meisten in ihren Bann zwingt, wurde durch die frühzeitige Beschäftigung mit dem echten Hellenentum die eigentliche Essenz in Nietzsches Seele. Er übertrug diese Stimmung auf sein religiös-philosophisches Weltverhältnis, und diese Lösung genügte ihm durchaus. Das Leben ist wundersam und köstlich und groß, zumal das Leben des Religiösen, des Philosophen, des Tyrannen des Geistes: denn es ist eine Tragödie der kolossalsten Art, und der Held dieser Tragödie darf sich rühmen, einem ganz anderen und furchtbareren Schicksal erlegen zu sein, als der geblendete König Oedipus des Sophokles. Eine Umschreibung also,

wie man sieht, des Schillerschen Wortes vom großen gigantischen Schicksal, welches den Menschen erhebt, indem es den Menschen zermalmt. Ohne Zweifel ist eine solche Weltanschauung das höchste Ziel, das ein tragischer Dichter überhaupt erreichen kann, und man muß zum Beispiel bedauern, daß gerade Schiller seine Erkenntnis immer wieder umgebogen und niemals voll zu Ende gedacht hat. Aber der Religiöse ist durchaus nicht ein ästhetischer Mensch, wie der Dichter, sondern die Krone des praktischen und wirklichen, handelnden und wollenden Menschen. Darum war es bedenklich, daß Nietzsche doch nur eine ästhetische Orientierung gefunden hatte, daß er sich gleichsam selbst als den Helden einer kosmischen Tragödie betrachten und genießen wollte. Dadurch kam Reflexion in ihn hinein, zersetzende Selbstbeobachtung, und sein Wille verlor die naive Angriffskraft gegenüber der Welt und endete als ein Weltflüchtling. Im Grunde war noch viel von der Askese der älteren Religionen in ihm zurückgeblieben, eine in das feinste Ästhetische umgesetzte Wollust der Selbstpeinigung. So machtvolle Seelenkräfte er losgelöst und als ein Lebenswasser aus dürrem Felsgestein herausgeschlagen hat, so genügte dennoch dieses sein Endziel nicht dem tieferen Bedürfnis. Die Lösung, die er fand, war nicht schlicht und einfach genug, keine wirkliche Überwindung des Gegensatzes, keine Versöhnung zwischen Mensch und Unendlichkeit. Hier galt es, höher und weiter hinauf zu kommen, als er, aber nur, um nachher wieder in die Täler herabzusteigen und jedem Einzelnen das Brot des Lebens zu reichen. Bis jetzt freilich ist Nietzsche das letzte Wort der modernen Religion geblieben, ein gewaltiges

Kraftzentrum allerdings, ein notwendiger Durchgangspunkt, aber zugleich in mehr als einem Sinn ein großer Abseitsstehender, der Unendliches zu gewähren hat, um den allein jedoch ohne Gefahr eine ganze Kultur nicht kreisen kann. Darum haben die mancherlei tastenden Versuche, über ihn hinauszukommen, nicht aufgehört.

Nietzsches Heroismus, der sich in Ästhetenstimmung tragödienhafter Art umgesetzt hat, entsprang immerhin noch aus einem tiefen Zeitinstinkt. Er erkannte sehr wohl, daß die Menschen unserer Tage ganz und gar auf technische und soziale Beherrschung der Natur und Geschichte hingerichtet sind, daß der organisatorische Machttrieb fast ausschließlich über ihren Seelen herrscht. Sie entwickeln auch im Kleinen viele oder alle Tugenden eines solchen Machttriebes: Heroismus, Selbstzucht und Selbstvergessenheit, großartig ausgreifende Umsicht im Glück und Unerschütterlichkeit im Unglück, und zuweilen jene eiserne Härte gegen die eigene Person, ohne die eine zweckvolle Willensanspannung nicht möglich wäre, und die oft genug zu seelischen Tragödien führt. Nietzsche empfand als echter Zeitgenosse genau so gegenüber dem Universum, gegenüber dem Weltproblem. Er durfte nicht hoffen, es zu überwinden, aber er wollte mit ihm kämpfen in äußerster Heldenanspannung, und er fand darin seine Tragödie, seinen dionysischen Rausch, sein Glück. Wie aber, wenn einem solchen Kämpfer der Gedanke käme: dieser Kampf ist eine schlichte Selbstverständlichkeit! Er ist dein Beruf, du bist ein alter Soldat, und dieser Racker, die Unendlichkeit, hat dich immer noch nicht unter bekommen. So viele Kugeln haben schon um dein Ohr gepfiffen, und Narben hast du,

mehr als du zählen kannst. Du bist ein alter Veteran und schmauchst dein Pfeifchen und genehmigst dir ab und zu einen tüchtigen Wuttki, und wenn dich doch einmal der Gnadenschuß trifft, dann stirbst du eben einen ehrlichen Tod, als ein Soldat und brav, als ein gottesfürchtiger, frumber Landsknecht seiner unsterblichen Majestät, des Kosmos. Laß die jungen Grünschnäbel, die kaum erst Pulver gerochen haben, mit ihren Heldentaten und mit ihren Wunden prahlen. Da kennst du dich aus, das rührt dich nicht, über so was verlierst du keine Worte mehr. — Nein, wirklich, über so was verliert so ein alter Soldat keine Worte mehr. Aber einmal ist er doch auch ein junger Soldat gewesen, dem in allen Nerven die Schauer und Wonnen erster Schlachten vibrierten. Und wie hat er sich einstmals an seinen eigenen Wunden berauscht, und wie schmerzhaft brannten sie, und wie viele von seinen minder robusten Kameraden starben an diesen Wunden und am Lagerfieber und an unsäglichen Strapazen, an Hunger und Kummer und Überfluß. So hätte es ihm auch einmal widerfahren können, und er hat das alles gründlich durchgemacht. Jetzt aber liegt dieses längst hinter ihm, und Lager und Krieg sind ihm nicht der Schauplatz unerhörter Ereignisse und Heldentaten, sondern sie sind ihm an der Stelle von Haus und Hof und Weib und Kind. Scheinbar ist dieser Alte so ein wenig zum Handwerker und zum Philister geworden, und ein junger kampfbegieriger Held mit wallender Reiherfeder auf seinem Hut macht auf den ersten Blick wohl einen viel poetischeren Eindruck. Aber man täuscht sich, und wenn erst einmal der Kampfeszorn im Alten auflodert, dann entfaltet er eine

Wut und Wucht, die der Jüngere nie aufbringen könnte. Denn es ist dann gleichsam das Herz dabei, die schlichte Liebe zur Sache, zu dem, was ihm nunmehr wie Weib und Kind erscheint. Der alte Berserker wird dann in schwerem Vulkanismus Feuer und Lava aus sich herausschleudern und alles unter seiner Glut und Wut begraben, was ihm entgegenzutreten wagt. Dabei ist nichts Überreiztes in seinem bärenhaften Zorn, sondern eine schlichte und sachliche Gemütswucht, und so wollen wir diesen Mann auf diesen Namen taufen: Gemütswucht. Wir wollen hinzufügen, daß auch in den Freuden und Genüssen, die dieser Karge und Harte sich nicht allzuhäufig gönnen mag, eine Wucht und Innigkeit und ein behäbig mächtiger Jubel leben mag, als säße er nach dem Tagewerk an irgend einem urweltlichen Stammtisch. Gemütswucht, das ist es, wohin die Moderne noch erst gelangen soll.

Hier liegt auch noch der letzte Gegensatz zwischen Nietzsche und Luther: der alte Reformator hatte Gemütswucht, Nietzsche noch nicht. Freilich mag es leichter sein, heimisch zu werden und damit auch gemütvoll, wenn man noch von engen Horizonten umgeben ist. Wer noch an die Bibel und an das Wort glaubte und in der Politik über das gottesfürchtige Gebot: „seid untertan der Obrigkeit" nicht hinauskam, der mochte mit dieser Mauer im Rücken gar leicht einen festen Stand haben und konnte mächtig um sich greifen. Heute aber ist uns der Begriff der Unendlichkeit aufgegangen, und wir sollen mit ihr nicht nur ringen oder ganz vor ihr vergehen: wir sollen in ihr heimisch werden, wie in Haus und Hof. Das einzige Wort von Fritz Lienhard, das über alle seine Bücher

das über seine Bücher hinweg bleiben wird, ist seine Definition der Religion als „Heimatsgefühl in der Unendlichkeit“. Wenn dieses Heimatsgefühl zartester und gewaltigster Art sich mit aktivem Machttrieb paart, dann ergibt sich eben jener Gipfel, der über Nietzsche noch hinaus geht, jene riesenhafte, zugleich jenseitige und quellend erdenwarme Gemütswucht, die kosmische Milchstraßen in sich aufnimmt und in der Bauernhütte ein Liedchen trällert. Eine Gemütswucht, die als ein Riese die Keule schwingt, daß es kein Aufstehen mehr gibt, und die scherzen und lachen und sich gängeln lassen kann, wie es eben nur gutmütige und geduldige Riesen vermögen. Das hat uns Nietzsche noch nicht gebracht, und unwillkürlich zielen darnach alle jüngsten Versuche der Moderne. Man will Gemüt statt Seele, und weiß dabei freilich die Gartenlaubegemütlichkeit nicht zu vermeiden, wie Fritz Lienhard. Nur wer Nietzsches tragischen Heroismus in sich aufzunehmen und zu Ende zu leben und dadurch allein zu überwinden vermag, nur wem alle blutenden Wunden Nietzsches zu ausgeheilten ehrenvollen Narben geworden sind, der allein darf hoffen, dieses letzte und gewaltigste Ziel der Moderne zu erreichen: eine Gemütswucht von kosmischer Urgewalt. Ein bedeutungsvolles Symptom für diese Bestrebungen und zugleich eine Etappe weiter auf diesem Weg ist zum Beispiel das eigenreiche Buch des Theologen Arthur Bonus „Religion als Schöpfung“. Noch erscheint hier freilich das Ideal mehr geahnt, als deutlich formuliert, und es fehlt auch nicht an theologischen Resten; aber im wesentlichen hat er erkannt, daß heute Naturen begehrt werden, die mit allen Schrecknissen und Seligkeiten der Unendlichkeit

gerungen und eine geschlossene und reife Schöpferkraft für sich erobert haben. Und er verlangt und erwartet von solchen erlauchten Persönlichkeiten, daß sie es noch lernen werden, große Symbole aus sich heraus in die Welt zu stellen und unser noch schlummerndes mythologisches Ausdrucksvermögen zu neuem Glanz aufleuchten zu lassen. Bonus hat eigentlich mehr recht, als er selbst wohl weiß, und er weist mit richtigem Gefühl auf die grandiose Mythologie des Darwinismus hin, an der sich schon das junge Geschlecht der achtziger Jahre berauscht hatte. Man mag auch an Zolas mythenbildnerische Kraft zurückdenken, die es verstanden hat, unsere Warenhäuser und Eisenbahnen in Ungeheuer der Vorwelt zu verwandeln. Und in Ibsens „Gespenstern" waltet das Fatum, als gäbe es noch Göttergebote und Orakelsprüche wie in urgrauen Zeiten des Königs Oedipus. Wohlan, man nehme diese Dinge fortan einfach als Symbole, nur als Symbole, und befreie sie von allerlei wissenschaftlichen Nebenabsichten, die ihnen nicht zukommen, und man verzichte darauf, soziale oder physiologische „Gesetze" beweisen zu wollen — fort mit allem Utopismus und aller physiologischen Vererbungsromantik. Dagegen mögen gewaltige Gemütspersönlichkeiten hinter diesen Gleichnissen stehen und in ihnen für ihr schier unaussprechbarstes und siegreichstes Erlebnis einen andeutenden Ausdruck suchen und finden. Was könnten da noch alles für Wandlungen vor sich gehen! Wie hat sich allein der Darwinistische „Kampf ums Dasein" unter den Händen Nietzsche-Zarathustras verwandelt! Nun aber gilt es noch um einige Stufen höher zu klimmen, von der Tragik zur Gemütswucht empor, und die Fülle von

Symbolen und Mythologien, die in unserer modernen Dichtung und in unserem modernen Denken als Rohstoff aufgespeichert liegen, harren wahrlich nur der gemütstiefen Gluten, um sich in diesem Feuerstrom von innen heraus zu formen und zu ewigen Gestaltungen zu kristallisieren. Noch ist das aktive und mächtige Weltgemüt nicht da, trotz einzelner Spuren bei Peter Hille, und vorläufig flattert noch ein zartes und verängstigtes Seelchen Maeterlinckscher Herkunft zwischen allen diesen mächtigen Massen, die es nicht zu beleben vermag und schüchtern mit seinen Schmetterlingsflügeln streift. Wir können nicht wissen, ob uns Menschen beschieden sein werden, die über die Gewalt eines Nietzsche hinauszukommen vermögen. Aber der Weg ist gewiesen, das Ziel ist eingestellt, und es mag nun ein jeder für sich und seinen Kreis nach Kräften zu erlangen suchen, was der Moderne immer noch fehlt: Gemütswucht.

Dazu kommt aber noch ein anderes, dazu kommt noch die Masse mit ihrem chaotisch wogenden Gefühlsleben. Darum aber ist es ein symptomatischer Glücksfall, daß im gleichen Jahr und im gleichen Verlag, wie das Buch von Arthur Bonus, ein anderes, auf eine moderne Religion hinzielendes Werk erschienen ist: das „Christusproblem" von A. Kalthoff. Jesus von Nazareth, an dem sowohl allerhand „liberale" als auch kleinbürgerlich rationalistische Theologen herumpantschten, um ihn einem sogenannten aufgeklärten Publikum unserer Tage mundgerecht zu machen, und der auch gelegentlich für geschichtsromantische Vermummungen der modernen Bourgeoisie herhalten mußte, wie Houston Stewart Chamberlain und sogar Schopenhauer und Wagner bewiesen haben: er er-

wies sich jetzt in der kühnen Schrift von Albert Kalthoff wirklich und wahrhaftig als ein Sohn der unteren Volksklassen, darin hatte die Legende sehr recht. Denn er ist eine Sagengestalt wie Zeus oder Brahma, wie die Götter der griechischen, indischen und nordischen Mythologie. Die Mühseligen und Beladenen im Römerreich, die durch dreihundert Jahre die gewaltigste soziale Bewegung der Weltgeschichte in Fluß hielten, bis die katholische Theokratie das römische Imperium verschlang; — diese Unbekannten, diese Namenlosen, diese kleinen Leute, diese gepeinigten Sklaven hatten aus sich heraus ein ragendes Symbol erzeugt, das nun bald an zwei Jahrtausende geleuchtet hat. Sie taten es ohne Mystizismus, ohne Romantik und ohne alberne geschichtsphilosophische Vormacherei, sondern sie knüpften schlicht und einfach an ihre täglichen Bedürfnisse an, an ihre Notlage und Sehnsucht nach Licht, und so wuchs aus ihrem Gemüt jene symbolische Wundergestalt heraus, mit der überverfeinerte und innerlich unwahre Geschichtsromantiker unserer Tage einen höchst widerwärtigen Unfug treiben, der fast schon an Notzucht grenzt. Wer wirklich aus der Tiefe heraus neue Symbole und Kraft- und Lebensgehalte sucht, der mag aus dem Buch von Kalthoff Vertrauen auch zu den Massen unserer Tage lernen, er mag lernen, sich ihrer wogenden Gemütskraft hinzugeben, und in ihnen unter- und dann aus ihnen emporzutauchen. Gemütswucht, Gemütsgewalt kann eben oben sein wie unten. Sie wird von unten heraus getrieben, wie in der Urzeit die Gebirge durch das Feuer emporgetrieben wurden, und sie kommt dem Einsamen von oben her, wie das Wort des Herrn im Gewitter zu

dem Propheten kam. Man kann sich also verstehen, und der Prophet darf zu der Masse kommen, und vielen jungen Dichtern, die wahrlich noch keine Propheten sind, täte es gut, in ihr unterzutauchen. Nicht etwa, um die soziale Frage zu lösen, das ist die Sache dieser Masse selbst, der man nicht in das Handwerk pfuschen soll. Nein, sie sollen nur das Gemüts- und Gefühlsleben einer wogenden Volksschicht, die in sich werdende neue Welten erlebt, von Grund aus kennen lernen und die Symbole herausholen, die jetzt schon in diesen Seelen wachsen und gewittern. Wer eben nicht auf hohen Bergen Gemütswucht erobert, der mag zu den zwar schlichten und einfachen, aber inbrünstig ringenden Volksklassen gehen. Und am Ende dürfte das eine das andere bedingen. Weil unsere modernen Dichter und Denker eine soziale Frage nur in kleinbürgerlich-utopistischem Sinn gekannt haben, deshalb sind vielleicht auch unsere Besten wohl bis zu einem alltragischen Weltempfinden gelangt, aber noch nicht bis zum Heimatsgefühl in der Unendlichkeit, noch nicht bis zum Schauer und der seelischen Reife der Gemütswucht. Die aber ist und bleibt das letzte Ziel der Moderne.

Allerlei Anfänge.

Ungefähr gleichzeitig mit der sogenannten Heimatsdichtung entwickelte sich eine andere Nuance der Moderne, die gleichfalls eine Reaktion gegen den bisherigen Zustand bedeutete, aber darum doch noch nicht zu einem baren und blanken Epigonentum führte. Die Männer um Stefan George waren immerhin um einige Grade wertvollere Naturen, als jene anderen aus der Leibgarde von Fritz Lienhard oder gar des Herrn Adolf Bartels. Vielleicht deshalb, weil Stefan George sich keine „Kulturziele" steckte, die über seine Kräfte gegangen wären, sondern sich ganz einfach damit begnügte, nur ein Artist zu sein. Es konnte keinen einfacheren Ausgangspunkt für die von ihm versuchte Reformation der Lyrik geben; er wollte an die Stelle der modernen farbigen Impression wieder die geschlossene rhythmische Stilreinheit der älteren Lyrik zu Ehren bringen.

Es wäre ein Irrtum, die Moderne der Stillosigkeit zeihen zu wollen. Während sonst zu allen Zeiten literarische Revolutionen mit einem Chaos begonnen haben, mit Zertrümmerung aller Formen und Über-

schätzung des Gehaltes, des sogenannten oder auch wirklichen naiven Naturlautes auf Kosten der Kunst: im merkwürdigen Gegensatz zu diesem sonst typischen Vorgang hatte die Moderne von Anfang an nach neuen formalistischen Mitteln gesucht, nach einer besonderen und sehr straffen Technik und nach einem energischen Stil, der treu und objektiv nachbilden sollte. Auch in der Lyrik und sogar in der neuromantischen Lyrik war es damit nicht anders gewesen. Wohl arbeitete der Impressionismus mit schreienden Farbenklecksen und unruhigen Zickzacklinien, die zunächst verblüfften und peinigten. Aber alle diese Linien, Spritzer und Punkte waren mit einer oft raffinierten Berechnung gegeneinander abgetönt und erforderten zu ihrer konsequenten Durchbildung einen stark entwickelten und oft schon krankhaft überspannten Artistensinn und ein sehr empfindliches Stilgefühl. In einer Hinsicht freilich offenbarte diese Form trotz alledem ihren revolutionären Ursprung: sie war voll nervöser Unruhe und rückte dem Genießenden zu nah auf den Leib. Diese Zickzacklinien und Pünktchen schienen wie ein Ameisenheer rastlos umherzuwimmeln, und diese grellen Farbennuancen glühten sich wie mit einem unentrinnbaren Zwang auf die Netzhaut ein. Dem Leser oder Hörer wurde gar keine Freiheit, Ruhe und eigene Wahl gelassen: es wurde auf ihn eingeschrieen, und er selbst in diesem Wirbel hin- und hergeschleudert nach allen Regeln einer ebenso gewaltsamen wie raffinierten Kunst. Stefan George bemühte sich dagegen um einen gleichmäßigen, ernsten und ruhigen Rhythmus, und er dämpfte die modernen Farbenorgien und sorgte für eine gemessene Distanz zwischen seinen Ge-

dichten und seinen Lesern. Natürlich konnte er darum die Zeit, in der er lebte, doch nicht verleugnen und wollte es wohl auch nicht. Die moderne Konzentration, die im engsten Raum so viel Stimmung wie immer nur möglich zusammenballte, suchte Stefan George sogar noch zu überbieten, und seine Schilderungen von phantastischen Palästen, idyllischen Lokalitäten und großstädtischen Lichteffekten verrieten zur Genüge, daß auch die schärfere Schulung des Auges durch Naturalismus und Impressionismus an ihm nicht spurlos vorübergegangen war. Er wollte diese Errungenschaften keineswegs preisgeben, und wenn er neben dem bisher weit überwiegenden malerischen Element in der modernen Lyrik nunmehr auch kräftiger das musikalische Prinzip zu Ehren brachte, so bedeutete das noch keineswegs eine Rückkehr zum Lied oder gar zum Volkslied. Im Gegenteil, der unruhige Stil der impressionistischen Lyrik hatte immer noch mehr Ähnlichkeit mit dem „kecken Sprung" des allerdings viel naiveren Volksliedes, als mit der strengen Versarchitektonik eines Stefan George. Sein Vers- und überhaupt sein Sprachideal war eine Vereinigung aus Goethe und Jean Paul: die edle Bauart, die die deutsche Sprache der Marmorhand Goethes verdankte, sollte sich mit den zarten und sehnsüchtigen Farbenspielen Jean Pauls vermählen. Der Dichter strebte diesem Ziel mit einem gemessenen und edlen Ernst entgegen, der ganz gewiß einer schweren und scheuen Ehrfurcht vor der Kunst entsprang, die ihm als ein Weihevolles und Heiliges galt, als ein Opferdienst, solange das Tempelfeuer noch glühte. Diese Auffassung trug etwas Inbrünstiges in seine Sprache und Haltung hinein, und

es klang und klingt daraus ein erster und freilich noch zager Ton jener Gemütswucht, die instinktiv als das Endziel und die Lebensbedingung der Moderne empfunden wird. Auch ließ sich nicht leugnen, daß George ein wirklicher Dichter war, der einen eigenen Ton hatte und ein zwar nur kleines Gebiet sehr anständig verwaltete. Seine Kunst erinnert an plastische Kleinkünste des Altertums, an Münzen, Gemmen und Vasen, die in engem Raum streng stilisierte Gruppen und Figuren umfaßten. Dazu kam dann noch der moderne, wenn auch diskret gedämpfte Farbenton und die schwerinnige priesterliche Verträumtheit des Poeten, so daß hin und wieder wirklich ganz reizvolle kleine Sächelchen entstanden, Porzellanspielzeug für grüblerische Asketen. Nicht immer freilich glückte dem Poeten eine solche bildliche Gestaltung, und oft genug redete er eben nur. Vor allem aber litt er an Überspannung des Formalen, und seine Meisterschaft im architektonischen Versbau unterjochte und ertötete zuweilen das lebendige Leben seiner Gefühle und Worte. Es kam bald so weit, daß ihm der äußerliche Klang und Aufbau seiner Rhythmen viel wichtiger wurde als der lebendige Wortsinn, und dieser ursprünglich zum Sprachkünstler vorbestimmte Mann empfand es schließlich nicht mehr als ein Unglück, wenn sich hart prosaische Wendungen, Flickworte und ganz unnötige Vergewaltigungen der Grammatik in seine Verse hineinschlichen, und auch der Reimnot machte er Zugeständnisse, mehr als es gut war. Wenn es nur einen geballten Klang hatte, wenn es nur eben in gedrängter Architektur emporgetürmt war! Das genügte zuweilen, es genügte sehr oft, und so näherte sich dieser Neuerer manchmal dem Epigonentum aus den

Tagen Emanuel Geibels. Er erinnert in seinem Wesen vielfach an den bedeutendsten lyrischen Epigonen der dreißiger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts, an August Graf Platen, einem ähnlich feierlichen und kunststrengen Formalisten. Platen kam freilich im Spätherbst eines großen Literaturzeitalters, während George aus der immer noch jugendlichen Moderne erwachsen ist und daher kurze Zeit eine Stellung behaupten konnte, die dem tatsächlichen Umfang seiner dichterischen Begabung schwerlich entsprach. Zugleich aber bedeutet er in sprachlicher Beziehung einen Abschluß. Eine solche bis auf den letzten Tropfen ausgepreßte Reim- und Rhythmenkunst konnte schwerlich noch überboten werden.

Der einzige selbständige Schüler Georges, der in mancher Hinsicht den Meister übertroffen hat, ist Hugo von Hofmannsthal. Auch er vereinigt in noch höherem Grade Jugend und Überreife, auch er ist vor allem Sprachkünstler und erst von hier aus Dichter. Freilich, er ist entschieden ein viel ursprünglicheres poetisches Naturell, und er dämpft lange nicht die moderne Farbe in so klösterlicher Weise wie sein Herr und Meister. Er hat vielmehr sogar eine ziemliche Farbenfreude, so etwa wie vornehme Maler des Rokoko, wie ein Watteau sie gehabt haben mag. Immer also noch Glanz und Heiterkeit, wenn auch in den stillen und vornehmen Formen einer naiv überverfeinerten künstlichen Schäfergesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Zuschuß von Renaissanceschwärmerei kommt hinzu, eine Begeisterung für heroische und stilisierte Individualitäten, die ihren Leidenschaften rücksichtslos folgen, ohne darüber zu vergessen, wie man

sich in guter Gesellschaft zu benehmen hat. So wurde das Venedig des achtzehnten Jahrhunderts, diese berückendste Verschmelzung von Rokoko und Renaissance, die formalpoetische Heimat Hofmannsthals. Sein innerster Mensch wurzelt aber tiefer, nämlich in den „Möglichkeiten“, in jenen Schwebezuständen der Seele, die alles und jedes bedeuten können, denen ein rätselhafter und unendlich vielseitiger Sinn innewohnt. Das Dunkel der Nacht, das in seinem Mantel das ganze Leben einhüllt, so daß man kaum noch eilig vorüberhuschende Gestalten gewahrt, wohl aber Geflüster und raunende Stimmen vernimmt, ein unruhiges und ahnungsvolles Treiben; der Hauch des Windes, der in sich die Düfte aller Blumen enthält, die er einmal im Vorüberflug gestreift hat; zarte Schattenspiele mit Winken, Flüstertönen und Andeutungen, überhaupt das Knospenhafte, Junge, ahnungsvoll Versprechende, ist die eigentliche Sphäre der Muse Hugo von Hofmannsthals. Man findet solche Neigung sonst wohl nur bei Romantikern, zu deren Wesen es ja gehört, sich in das Ahnungsvolle und Unendliche und in symbolische Schatten zu verlieben. Aber Hofmannsthal ist trotzdem kein Romantiker, wie schon sein klarer und schier südländischer Formsinn erweist. Er liebt die altüberlieferten und regelmäßigen Versformen, den fünffüßigen Jambus, das Sonett, die Terzinen und zuweilen sogar den Hexameter. Außerdem besitzt er einen ausgeprägten historisch-philologischen und historisch-heroischen Sinn, und die Geschichte, zum mindesten die Kultur- und Kunstgeschichte, steht ihm viel näher als die Natur, als das Universum oder das Unbewußte. Das ist gewiß

kein romantischer Zug, und wenn man hinzufügt, daß er mit seinem Intellekt zu analysieren und psychologische Abhandlungen zu schreiben versteht, die allseitig gegliedert und abgerundet sind, so vollendet sich das Bild einer klassisch und nicht romantisch gestimmten Künstlerpersönlichkeit. Wie aber kann er diese Tendenzen mit seiner schwärmerischen Liebe zum Andeutenden und Symbolischen in Einklang bringen? Dadurch kann er es, daß er bei einem Lebensalter verbleibt, das auch noch in seinen klarsten und vernunftvollsten Wesensäußerungen einen Unterton von Träumerei, Sehnsucht und Melancholie bewahrt. Hofmannsthal ist der Dichter der Jünglingsseele. Freilich kommt bei ihm das Heroische nur sehr teilweise zur Geltung, und auch er entgeht nicht dem Schicksal der bisherigen Moderne; auch bei ihm wird die Persönlichkeit zumeist von der Atmosphäre, von der Stimmung aufgesogen. Aber sie sehnt sich doch aus dieser Willenslosigkeit heraus und behauptet eine gute Haltung und weiß ihren Jünglingsschmerz in edler Form auszusprechen und gleichsam als Stab und Stütze festzuhalten. Die herbe, frische und im Grunde unverwüstlich gesunde Melancholie junger oder jung gebliebener Menschen weiß Hoffmannsthal, wie wenige, in lyrische Werte umzusetzen, wie namentlich in den schönsten seiner symbolisierenden Dialoge, im Romanzendrama vom „Abenteurer und der Sängerin". Aber auch jener tiefe und echte Pessimismus, von dem gerade die bessere Jugend in der Überfülle ihrer Säfte oft bis zur Verzweiflung überfallen wird, hat in Hofmannsthal einen verständnisvollen Interpreten gefunden. Aus diesem Boden sind sogar seine schönsten lyrischen Blüten erwachsen, sein „Tor

und Tod", seine „Ballade des äußeren Lebens", und so manche seiner kleineren Abhandlungen in Prosa. Ohne daß man diesen Poeten zu überschätzen braucht, so kann man in schwachen Stunden vor solchen Kostbarkeiten das Wort „großer Dichter" nicht immer zurückhalten, wenn sich hinterher auch ganz von selbst die Richtigstellung ergibt. Hofmannsthal hat auch symbolistische Dramen geschrieben, die man am besten als dialogisierte Romanzen bezeichnen möchte, im Unterschied zu den dialogisierten Balladen Maeterlincks. Aber wenn Maeterlinck doch immer noch eine bildhafte Phantasie hat, so ist bei Hofmannsthal davon kaum etwas zu merken. Seine malerische Empfindung bleibt immer in der Stimmung, in der Lyrik, und er wirkt unerquicklich, wenn er sich gewaltsam zum Bühnenbild emporrecken will. In der „Elektra", seinem bisher letzten Werk, hat er sogar zu wüst physiologischer und dennoch kleinlicher Romantik und Psychologie gegriffen, um sein Ziel zu erreichen, um doch noch ein Dramatiker und Bühnenbildgestalter zu werden. Er ist gänzlich gescheitert, und es gibt schlechterdings kein Wort, das scharf genug wäre, dieses mißlungene Werk zu kennzeichnen — es überbietet die schlimmsten Leistungen Wassermanns. Hofmannsthal ist und bleibt Lyriker und gehört zu den bedeutenderen des modernen Deutschland. Außerdem und hauptsächlich behauptet er eine besondere Stellung als Sprachvirtuose, als früher Vorbote einer neuklassischen Kunst, als einer von denen, die den modernen Gefühlsinhalt aus dem Impressionismus herauszulösen und in regelmäßigere und ruhigere Formen zu gießen versuchen: Seine stilistische Begabung feiert Triumphe in solchen

Experimenten, und sein Vers ist bei allem rhythmischen Ebenmaß farbiger, flüsternder, rauschender, geschmeidiger, als der seines Meisters und Lehrers Stefan George. Um so bemerkenswerter und um so bedenklicher, daß auch dieser überreiche Wortmeister Steifheiten, technisches Ungeschick und Flickworte zuweilen nicht vermeiden kann, daß es ihm keineswegs immer gelingt, seine Kunst von Verkünstelung frei zu halten. Das hält seine wie Stefan Georges Versuche in den Schranken des technischen Experimentes gefangen, und man kann vor ihren Versen das gleichzeitige Gefühl von Unfertigkeit und Überreife nie ganz vermeiden.*)

So kam plötzlich die Sehnsucht nach „Stil" empor, nach weniger impressionablen, mehr ruhigen, aber dafür großen und mächtigen Formen. Nicht bloß die Übersättigung an dem grellen Farbenauftrag der bisherigen Moderne hat diese Bewegung hervorgebracht, sondern sie lag in der Natur der Sache, in der Linie der Entwicklungstendenzen. Der naturalistisch-impressionistische Stil war eigentlich nur eine Abfindung gewesen, ein Vergleich, ein Waffenstillstand zwischen dem persönlichen Bedürfnis leidenschaftlicher Naturen und der sachlichen Wucht der Außen- oder Innenwelt. Die Subjektivität bändigte sich und grollte unter-

*) Vielleicht ein herberes Gegenspiel zu Hofmannsthal ist Rainer Maria Rilke, von dem man nicht weiß, ob man ihn zu den Neu-Romantikern oder Neu-Klassikern rechnen soll. Auch er wurzelt in den Möglichkeiten, die er aber viel inbrünstiger und mystischer versteht, und er bevorzugt als Formkünstler gleichfalls einen ruhigen, geschlossenen und edlen Rhythmus, der aber dennoch etwas Stammelndes und Geheimnisvolles in sich einschließt.

irdisch weiter und schlich sich durch die Hintertüre wieder hinein, indem sie durch die Auswahl der Einzelheiten und Abstimmung der Farbentöne verstohlen genug zur Geltung kam. Alles in allem aber erlitt die Persönlichkeit Niederlagen, und die Neu-Romantik brachte, mit wenigen Ausnahmen, nicht ausgreifende, reiche und überströmende Naturen hervor, sondern nur „Seelen", überfeine Sensibilitäten, die sich von jedem Windeshauch der Stimmung treiben ließen. So lag es nahe, einen Zustand zu ersehnen, der den schweren Gegensatz zwischen Persönlichkeit und Sachlichkeit beseitigte, und es mußten Stimmungen emporkommen, wie jene, die am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts zur Begründung der klassischen deutschen Literatur geführt haben. Schiller hatte in seiner pathetischen Sprache angeraten, man sollte die Gottheit in seinen Willen aufnehmen, und sie würde vom Weltenthron steigen. Dieser hochtönenden Worte schlichter Sinn war der: die Persönlichkeit sollte die sachliche Masse in sich aufnehmen, sich von ihr ganz durchdringen lassen, durch sie wachsen und sich weiten, bis sie selbst mit allen ihren Kräften und Leidenschaften gar nichts anderes mehr wollte, als die Sache, als die Wucht der sachlichen Entwicklung. Was aber im achtzehnten Jahrhundert noch verhältnismäßig leicht und sogar auf vielfach rationalistischen Wegen zu erreichen war, wurde in der modernen Geistesbewegung recht eigentlich zum Problem, das an unzähligen Stellen gleichzeitig auftauchte und seine Lösung begehrte. Es ist schon ausgesprochen, worum es sich eigentlich handelte: um Gemütswucht im höchsten Stil und um nichts weiter. Mit ihr wäre von selbst auch höchste Sachlichkeit und Persönlichkeit

gegeben, und von hier aus könnte die Moderne zu großen und klassischen Formen emporwachsen. Das dunkle Gefühl, daß da nicht nur ein formales Problem vorliegt, fehlt nicht völlig bei George und Hofmannsthal. Georges etwas biedermeiersche Feierlichkeit und Hofmannsthals Schwärmerei für gepflegte und edle Haltung deuten auf das Bestreben, irgendwie ein neues Lebens- und Gemütsideal zu finden. Es gelang ihnen nicht, und sie blieben in einem formalen Artistentum stecken, und wenn sie immerhin auch die deutsche Lyrik um einige neue Töne bereicherten, es ließ sich auch wieder nicht leugnen, daß sie im wesentlichen doch nur raffinierte Techniker waren, wie die Mehrzahl der Naturalisten und Impressionisten auch. Ihre Sprache, Rhythmus, der ganze Stil ihrer Dichtung und Lebensführung macht den Eindruck des Überreifen, und sie sind trotz einiger neuer Knospenansätze alles in allem doch nur die Herbstzeitlosen der bisherigen Moderne. Es ist sogar die Frage, ob einige halbwegs gleichstrebende Künstler, wie zum Beispiel Wilhelm von Scholz in seiner Gedichtsammlung „Spiegel", nicht noch reichere Ansätze des Neuen aufweisen, als die beiden Koryphäen der Schule Stefan Georges. Jedenfalls, man empfand das Herbstliche, das Überreife dieser Art von neuklassischem Formalismus, und aus diesem Gefühl heraus betrat Arno Holz nach längerer Zeit des Schweigens um die Jahrhundertwende wieder das literarische Schlachtfeld. Er veröffentlichte ein Buch „Revolution der Lyrik", das sehr viel Lärm machte, weil sich der geschickte Taktiker ein Angriffsziel zu wählen wußte, welches jedermann in die Augen sprang. Arno Holz erklärte dem Reim den Krieg, weil alle seine

dichterischen Möglichkeiten erschöpft wären, weil er nur noch eine Eselsbrücke für Dilettanten und eine Fessel für wirkliche Dichter bedeutete. Arno Holz verfehlte nicht, bei dieser Gelegenheit auf den Kreis um Stefan George kurz hinzuweisen. In der Tat, er hätte keine besseren Belege finden können, und es war vielleicht ein taktischer Fehler, daß er dieses Gebiet eben nur im Vorübergehen streifte. Ohne Zweifel hatten George und Hofmannsthal den Reim gründlich ausgepreßt und ihm mit überfeiner Sprachkünstelei alles abgewonnen, was ihm noch abzugewinnen war, und dennoch geschah namentlich bei George schon sehr vieles nur aus der Reimnot, die keineswegs immer zu einer Tugend wurde. Holz besaß infolge seiner literarischen Herkunft mehr Witterung für neue Wege und mochte fühlen, daß diese Art Lyrik ein Ende und nicht einen Anfang bedeutete. Dennoch bleibt es zu bedauern, daß er seine Schlachtordnung so eng zusammendrängte, allein nur als Keil gegen den Reim, anstatt in breiter Front vorzugehen und dadurch eine weitere und tiefere Wirkung zu erzielen. Reim hin, Reim her, das ist trotz alledem eine sehr untergeordnete Frage. Unzählige poetische Formen sind verschwunden, nachdem sie ihren Zweck erfüllt hatten, und es ist nicht einzusehen, warum der Reim von diesem Schicksal ausgenommen sein sollte. Manche glauben, daß sein letztes Stündlein schon geschlagen hat, während andere Beurteiler noch allerlei Reizvolles von ihm erwarten. Einfach eine Frage der Praxis, die auch durch die Praxis erledigt werden wird und keiner prinzipiellen Erörterung bedarf. Das wirklich Neue der Ausführungen von Holz lag in der gänzlich veränderten

Haltung gegenüber dem lyrischen Rhythmus, dessen musikalischen Grundcharakter er in der schärfsten Weise bekämpfte. Bisher war es ein lyrisches Problem gewesen, den musikalischen Klang von Reim und Rhythmus mit dem sprachlich-dichterischen Gedanken so innig oder oberflächlich, wie es sich eben machte, zu vermählen. Holz aber verwarf grundsätzlich jeden solchen Versuch und stellte das Prinzip auf: der sprachlich-dichterische Gedanke hat ganz allein den Rhythmus auszudrücken, der in ihm selbst liegt und aus seiner strengen und sachlichen Formulierung herausspringt. Kein selbständiger musikalischer Grundcharakter, der, gleichsam unabhängig vom sachlichen Inhalt, allein durch seine sprachlichen Tonreize zu wirken versucht! Bisher hatten nicht nur die romantischen Lyriker aller Zeiten, sondern alle Lyriker überhaupt und sogar der strenge Stefan George, der Versuchung musikalischer Wortklänge nie völlig widerstanden, und es wurde allgemein als eine arge Schulmeisterei empfunden, als der unerbittliche Arno Holz dieses Vergnügen ein für alle Mal verbieten wollte. Selbstverständlich wurde dem Revolutionär der Vorwurf nicht erspart, daß er eigentlich nichts Neues vorgebracht hätte; es wären ja doch nur die wohlbekannten freien Rhythmen und Streckverse der alten Romantiker. Aber das ist nicht wahr, und diese bisherigen freien Rhythmen bedeuten geradezu den Gegenpol zu seiner Theorie. Denn in ihnen hat tatsächlich das musikalische Element alle andern Fesseln gesprengt. Der zügellose Dithyrambus warf immer nur deshalb den Reim ab, weil dieser doch zugleich eine Art Damm bedeutete und das Musikalische gewaltsam in ein festes Geleise hineinzwang. Holz

aber verschmähte wieder den Reim, weil er immer noch ein zu selbständiges musikalisches Existenzrecht in Anspruch nahm. Seine Rhythmen sollten daher wahrhaftig nicht frei sein, sondern ganz nur aus dem eisernen Zwang der Logik und Sachlichkeit, ganz nur aus dem streng formulierten Gedanken geboren werden. Ohne Frage, es bedeutet etwas, alle selbständige Musik aus der Lyrik herauswerfen zu wollen. Es mußte viel dabei verloren gehen, und die Frage lag für manchen Entrüsteten nahe genug, ob es nicht nur Konsequenzmacherei und die naturalistische Nüchternheit einer unlyrischen Natur wäre, die Arno Holz zu seinen ungeheuerlichen Forderungen veranlaßt hätte. Aber er berief sich auf einen Kronzeugen, der alles andere gewesen ist, nur nicht ein trockener Schulmeister: auf den großen Amerikaner Walt Whitmann. Dieser Gewaltige im Reiche der Dichtung war endlich auch in Deutschland durchgedrungen und übte namentlich auf Impressionisten und Neu-Romantiker die tiefsten Wirkungen aus, und Johannes Schlaf hat sich in den Romanen seiner neuromantischen Epoche als ein begeisterter Schüler Whitmanns bekannt. Der mächtige Amerikaner trug in sich ein einheitliches pantheistisches Weltgefühl, wie es in solcher ungeheuren Fülle und Urgewalt immer nur wenigen und auserlesenen Dichtern der Weltliteratur beschieden gewesen ist. Großstadt, Maschine, Lärm der Fabriken, Politik, und dann wieder die ungeheure Natur der Prärie, der Urwald und die Urwildheit ursprünglichster und schier noch barbarischer Instinkte, und doch auch aufleuchtende Züge einer wunderzarten, ahnungsreichen und zukunftsverheißenden Menschlichkeit: diese Welt der buntesten und

tollsten Kontraste wurde durchflutet von dem frommen und unsäglich tiefen Einheitsgefühl seines Gemütes, das in allem und jedem die Äußerung der großen Natur und des unerschöpflichen Lebens voll Stolz und Demut verehrte. So hatte dieser Riese sich auch niemals um den Unterschied von poetischen und unpoetischen Stoffen bekümmert: alles war ihm gleich heilig und gleich poetisch. Die ganze moderne Welt, und nicht zum wenigsten die moderne Großstadt und die moderne Wissenschaft, donnerte und dröhnte und hauchte und zitterte in seinen seltsamen Versen. Gerade aus dem Bestreben, diesen mächtigen Gehalt rücksichtslos und rein herauszubringen, hatte er allerdings auch die Fessel des Reimes abgeworfen und schrieb, wie seine älteren Kritiker der sechziger Jahre ihm mit Entrüstung vorwarfen, hinterwäldische Streckverse. Oft waren es Verse von unnachahmlicher Genialität und noch öfter jäh herausgeschleuderte Lava- und Felsenmassen. Holz fand, daß dieser Große doch noch manches von einem Viktor Hugo an sich hätte, von einem grellen Pathetiker — er hätte sagen sollen, von einem wilden Reklameamerikaner aus Newyork und von einem Barbaren aus der Prärie. Ein Walt Whitmann, der Stil hätte, wie müßte der wirken! Einer, der sich allerdings aller unnützen Formfesseln entledigt hat, dafür aber seine ungeheuren Urgedanken und Urgesichte in knapper und monumentaler und keuscher nackter Sachlichkeit zum Ausdruck bringt. Ohne Zweifel, der müßte wirken, wie der Rhythmus eines Turmes aus hochaufgeschichtetem Quadergestein, wie ein ragendes Gebirge, das allein schon durch sein Dasein einen Hochgesang über die Länder erschallen läßt. So ungefähr

mag Arno Holz gedacht oder auch nicht gedacht haben, als er sich auf Walt Whitmann berief. Jedenfalls ein richtiger Instinkt hatte ihn zu dem Amerikaner hingetrieben, und wir kommen dabei wieder auf das Thema von der Gemütswucht, in der Walt Whitmann leicht alle anderen Großen der letzten fünfzig Jahre übertroffen haben mag. Nur freilich hatte er für sie noch nicht die ruhigen und gewaltigen Ausdrucksformen zur Hand, und unter der Voraussetzung, daß wieder einmal ein solcher Mann auferstehen könnte, wäre allerdings eine Revolution der Lyrik genau in der Richtung von Arno Holz vonnöten. Denn alsdann dürfte sich kein eigenwilliger und selbständiger Rhythmus vorwitzig herandrängen und noch weniger irgend eine äußerliche rhythmische Fessel in lästiger Weise aufhalten, sondern diese ungeheure gemütliche und sachliche Wucht hätte nur das eine Streben, sich selbst auf die adäquate Formel zu bringen. Arno Holz freilich, obgleich er eine respektable und sehr echte lyrische Begabung besitzt, ist nicht der Mann einer solchen Gemütswucht, und darum konnten seine Gedichte streng nach seinem theoretischen Rezept für den Verlust der musikalisch-rhythmischen Klangreize nicht immer entschädigen. Es erging ihm hier, wie schon früher mit dem Naturalismus, den er als Erster formuliert und in das allgemeine Bewußtsein gehoben hat, wodurch er die Moderne in einem kritischen Moment geradezu gerettet hat. Aber seine naturalistischen Dichtungen selbst sind nicht vom ersten Rang, und schon sein Schüler, Johannes Schlaf, hat ihn als Dichter übertroffen. Nun erlebte er mit seiner neuen Lyrik ein ganz ähnliches Schicksal, und man ist tatsächlich in der Zwangslage, für diese merk-

würdige und trotz alledem bedeutende Erscheinung nach einer besonderen Formel zu suchen. Holz ist der reinste Typus eines Stilfinders, der die geistig-kulturelle Physiognomie eines Zeitalters und den Kulturstil, der sich hieraus entwickeln könnte, sehr früh vorausempfindet und auch berechnet und formuliert. Es war ein besonderer Glücksfall für ihn, daß die Moderne einen solchen Stilfinder gerade in einem besonders kritischen Moment durchaus brauchte. Die Talente waren damals in Fülle vorhanden, und Arno Holz hatte ihnen nur eben den Weg zu zeigen. In seiner „Revolution der Lyrik" hat er wohl gleichfalls auf den richtigen Weg gewiesen, nur daß eben das Talent oder vielmehr das Genie für einen solchen Weg nicht zur Verfügung steht. Ein Walt Whitmann, und noch dazu ein stilistisch diszíplinierter Walt Whitmann wird eben nicht so leicht geboren, wie selbst ein Gerhart Hauptmann oder ein Richard Dehmel.

Dehmels Name, der schon so oft in diesen Blättern erwähnt wurde, gewinnt seine eigentliche Bedeutung erst in diesem Zusammenhang. Er steht zwischen den Formalisten, wie George und Hofmannsthal, und jenem Walt Whitmann der Zukunft, den Arno Holz als eine Traumerscheinung anzudeuten wagte. Gerade bei Dehmel ist das Ringen nach und mit der Form nur die eine Äußerung seines großen menschlichen Ringens aus dem Chaos heraus nach Licht und Klarheit und nach gefestigter Persönlichkeit. Darum hat er auch in einem ganz anderen Grade Gemüt als seine artistischen Mitkämpfer; ja, es ist sogar etwas Schweres, Tiefes und Mächtiges in dieser Gemütsnatur. Wenn ich ihm gegenüber dennoch vor dem

Ausdruck Gemütswucht noch zurückschrecke, so nur deshalb, weil auch er über einen gewissen engen Horizont, der seiner ganzen Generation eigentümlich ist, nicht völlig hinauskann. Auch er ist in seiner Art kleinbürgerlicher Utopist geblieben und noch nicht im Massenleben untergetaucht, wie Walt Whitmann, auch er hat noch allzuviel ethische Kultur im Leibe, sobald er Tafeln mit neuen Werten über uns aufhängen will. Er gehört eben zur gleichen Generation wie Gerhart Hauptmann, mit dem er in einer Reihe zu nennen ist, weil diese beiden Dichter sich zueinander wie Pol und Gegenpol verhalten und zusammen den reinsten Ausdruck der bisherigen Moderne bedeuten. Der eine ist eben ihr objektiver und der andere ihr subjektiver Dichter, der eine geht immer von einem bestimmten und vertieften Sozialgefühl aus, und der andere zunächst nur von seiner individuellen Empfindung; der eine ist Dramatiker, seiner ganzen Anlage nach, und der andere Lyriker. Aber auch Dehmel begann, wie Hauptmann, mit dem physiologischen Naturalismus, und es lag für den Lyriker nahe genug, daß ihm vor allem die Erotik, das Verhältnis der Geschlechter, in einem solchen Licht erschien. Er machte auch den Widerspruch mit, daß er irgend eine physiologische Einzelerscheinung zum Symbol des Weltganzen aufzuhöhen suchte und sich dabei, befangen im pedantischen Naturalismus, genaue Beschreibungen nicht schenkte. Immerhin ließen sich „Weib und Welt“, selbst wenn physiologische Einzelheiten bis zum eigensinnigsten Überdruß beigebracht wurden, immer noch viel organischer zueinander in Beziehung setzen, als etwa Welt und Warenhaus, wie bei Zola. Außerdem begann

von hier aus Dehmels mächtiger Gemütskampf, das persönlichste Problem seiner Natur. Zum Ärger nämlich des sehr „gesunden“ und sehr überflüssigen Herrn Erich Schlaikjer empfand Dehmel die Liebe immer als eine Macht und das Weib als eine Gefahr, fast wie ein mittelalterlicher Asket. Er war aber kein Asket und wollte keiner sein, sondern er wollte die Gefahr bestehen und im Kampf mit ihr wachsen und zu einer gefestigten reichen Persönlichkeit werden, die aus der Fülle ihrer quellenden Kraft schöpferisch wirkte und zu der Kulturarbeit der Generationen Eigenes hinzutat. Dehmel will im Weib die Welt umarmen; die Frau, die er liebt, will er als das Symbol aller seelischen Werte und schöpferischen Kräfte empfinden, die in ihm lebendig sind und an das Licht drängen. Aber es kann freilich auch anders kommen, es kann das ewig Weibliche auch herabziehen oder zum mindesten zum Zaubergarten Armidens werden. So wird immer wieder in sein Gemüt ein tiefaufwühlender Konflikt hineingetragen, der alles Helden- und freilich auch minder Heldenhafte seiner Natur an das Licht lockt. Doch auch noch, wenn der Strudel ihn zu verschlingen droht, vergißt er niemals die Sehnsucht nach Licht und Klarheit und nach dem Sternentanz der großen Logik, um mit Nietzsche zu reden. Dadurch kommt auch in seine Form und Sprache, in Farbe und Stimmung seiner Gedichte manchmal ein Brüchiges und Verworrenes. Er möchte die schäumende Brandung geben und auch den Felsen, an dem sie sich bricht, und das gelingt nicht immer. Manche Gedichte seiner Anfänge leiden an Überladung mit physiologischen Einzelzügen, und andere wieder sind aus der leidenschaftlichen Predigt nicht

bis zur Gestaltung vorgedrungen. Aber es bleibt genug des Kostbaren und Neuen und schlechtweg Großen, so daß Dehmel für alle Zeiten einen ersten Platz in der Geschichte der Lyrik behaupten wird. Völlig zur Klarheit, völlig zum reinen und ganz einfachen Stil hat er sich allerdings nicht durchgerungen, wohl aber ist durch diesen unermatteten Kampf eine tiefe und schier religiöse Inbrunst, ein höchst persönliches Weltgefühl in ihn gekommen, das ihm den Mut gibt, sich seiner schwer errungenen und freilich immer noch vielfach zerklüfteten Persönlichkeit trotz alledem zu freuen und sie nicht als wertlos gegenüber der Unendlichkeit zu empfinden. Dieses Gefühl geht über den tragischen Heroismus des viel größeren Nietzsche schon um einen Schritt hinaus, wenn es auch noch nicht völlig ein selbstverständliches Heimatsgefühl geworden ist. Immerhin ermutigte diese innere Errungenschaft den Dichter, seinem großen Talent noch größere Aufgaben zuzumuten, und er schuf das reizvolle und seltsame Epos „Zwei Menschen". Hier sollte das Problem seines Lebens in der Erfüllung und Auflösung dargestellt werden; erfüllt und aufgelöst nicht nur für den Mann, auch für das ebenbürtige Weib. Es sollten alle Stadien der Liebe, einer von der Konvention nicht erlaubten Liebe durchlaufen werden; vom ersten Gären und Schäumen der Sinneslust, vom Trotz der sich losreißenden und alles verhöhnenden Individualität durch ein zur Katastrophe führendes Übermenschengefühl hindurch bis zum pantheistisch trunkenen Aufgehen in das Weltall. Und dann die Wiedergeburt einer reiferen und reicheren Individualität, die sich mit gesammelter Kraft als ein Ring in die Kette des Menschen-

ganzen einfügt. Die Erzählung entwickelt sich aus Gesprächen zwischen ihr und ihm, die von irgend einer Naturstimmung oder sonst einem stimmungsvollen Rahmen kunstvoll umrankt sind. Das Werk zerfällt in drei Bücher zu je 36 Gedichten, jedes Gedicht zu 36 Versen. Man sieht, ein sehr strenger Schematismus, der an Dante erinnert, an den gewaltigen Epiker des Mittelalters, der ja gleichfalls vom Weib zur Welt gelangte, von Beatrice zur göttlichen Komödie. Dehmel stammt sicherlich aus der Familie des großen Florentiners, er darf sich als ein entfernter Verwandter dieses Gewaltigen empfinden. Auch die Sprache seiner „Zwei Menschen" erreicht etwas wie Danteske Wucht in ihrer stählernen Sachlichkeit und knappen Energie. Zugleich aber ist Dehmel hier weiter als je vom Impressionismus entfernt und kommt in der Versbehandlung dem neuklassischen Formideal eines Stefan George mindestens nahe. Auch bei ihm fehlt es nicht an mancher Gewaltsamkeit, auch bei ihm könnte Arno Holz Beweismaterial gegen den Reim sammeln. Aber das alles und auch so manches der minder gelungenen Gedichte würde gegenüber dem tiefen Gesamteindruck nicht aufkommen, wenn nur neben dem lyrischen auch wirklich das epische Element zu seinem Recht gelangen möchte. Dante hatte in seine tief subjektive Lyrik doch zugleich den epischen Gesellschaftszustand seines Jahrhunderts eingefangen, weil er in die politischen, geschichtlichen und sozialen Kämpfe seiner Zeit verflochten gewesen war und sich erst nach schmerzlichen Erfahrungen aus ihnen zu befreien vermochte. In den „Zwei Menschen" ist nichts von solchen Konflikten zu spüren, und am wenigsten etwas von dem flutenden

und wogenden Massenleben unserer Tage. Auch Dehmel kennt nur einen unfruchtbaren Wohltätigkeitssozialismus und versteht schlechterdings nichts vom Wesen der sozialen Frage und des geschichtlichen Lebens der Gegenwart. Er konnte sich in dieser Beziehung von dem kleinbürgerlich engen Gesichtskreis seiner Generation nicht befreien, und so sind auch die „Zwei Menschen“ nur ein Ansatz, nur ein Anfang geblieben.

* * *

Dehmel hatte mit seinem Roman in Romanzen, wie er die „Zwei Menschen“ benannte, nach eigenem Geständnis die Form des modernen Epos finden wollen, und es ist bezeichnend, daß er sich bewußt oder unbewußt an Dante anschloß, als er diese Form suchte. Bei Dante ist eben die durch und durch subjektive Persönlichkeit dennoch mit dem objektiven Stoff verwachsen und hat ihn wohl umgeschmolzen, aber nicht in seinem Reichtum unterbunden. Wenn also die Versöhnung von Person und Sache, die im naturalistisch-impressionistischen Stil nur angedeutet war, fortschreiten sollte, so lag es nahe genug, zu einer halbwegs Dantesken Erzählungsform zu greifen. Bisher freilich sind wir von diesem Ziel sehr weit entfernt, und wer weiß, ob wir es je erreichen werden. So suchte man und sucht noch immer nach anderen Formen auf dem Gebiet der Erzählung, und man ist zufrieden, wenn man, anstatt Dantesker Epen, formsichere Romane und Novellen erzeugt. Der naturalistische Stil genügte nicht mehr für den Roman, seitdem der plumpe Symbolismus Zolas nicht mehr ausreichte, während die Schule von Jens Peter Jacobsen doch wohl nicht Romane schuf, sondern sehr reiz-

volle mystisch-kosmische Elegien. Der impressionistische Stil dagegen zerstörte die Novelle und führte zur Skizze. Darum bedingten sich das Wiedererstarken der erzählenden Kunst und das Suchen nach neuen Formen wechselseitig, und es entwickelten sich mancherlei eigenartige Ansätze. Wir lernten schon den Chronikenstil eines Thomas Mann in den „Buddenbrooks“ kennen oder jene andere Tendenz, die die Erzählung in einen Cyklus von Balladen in Prosa aufzulösen versuchte, zugleich aber die einzelnen Balladen mit feinster Kunst gegeneinander abstimmte. Anläufe dazu fanden sich bei Hans Ostwald und Gustav Frenssen, während die schwedische Dichterin Selma Lagerlöf, die in Deutschland mit Jubel begrüßt wurde, diesen Stil fast schon bis zur Meisterschaft entwickelt hat. Immerhin war hier den subjektiv lyrischen Tendenzen innerhalb des epischen Kreises noch ein ziemlich weiter Spielraum gelassen. Damit begnügte sich aber ein eigengearteter Dichter nicht, der mit sittlichem Ernst und starkem Gefühl begabt war und eben deshalb viel weitergehende Anforderungen stellte. Er griff zunächst auf das Vorbild der altitalienischen Novelle zurück, die im ganz einfachen Erzählerton, ohne psychologische Abschweifung, irgend einen merkwürdigen Vorgang aus dem Leben des Einzelnen berichtete. Da aber der Einzelne innerhalb einer Gesamtheit stand, mit ihren Sympathien und Antipathien und sozialen Sittengeboten, so schimmerten durch das Einzelschicksal natürlich auch die gesellschaftlichen Allgemeingesetze hindurch, an deren sittlicher Berechtigung die naiven alten Erzähler nicht zweifelten. Ebensowenig bekümmerten sich diese frischen Fabulierer viel um das Verhältnis des Menschen zur Unend-

lichkeit und blieben von aller und jeder, auch von mittelalterlicher Mystik völlig frei, selbst wenn sie vom heiligen Franz von Assisi und von der heiligen Klara erzählten. Das Herzliche, Frische, Zarte, auch wohl Derbe überwog durchaus, und die verhältnismäßig schlichten Vorgänge wurden im einfachen Erzählerton gleichsam wie selbstverständlich zu Gruppen und gelegentlich zu leuchtenden Bildern zusammengefügt oder in ganz besonders bezeichnenden Einzelzügen ausgeprägt, die man nicht mehr vergessen konnte. Diese formalkünstlerische Seite reizte Paul Ernst, der lebhaft den Gegensatz zu der vielfach stillosen modernen Erzählung empfand. Nicht minder reizte ihn der Gehalt, der schlichte Glaube an eine typische Sittlichkeit, der sich sehr wohl mit der Freude an seltsamen, absonderlichen und manchmal grausenhaften Schicksalen vertrug. Das lebte alles auch in Paul Ernst. Sein praktisch tüchtiges und tätiges Wesen bedurfte einer Sittlichkeit, in der er wurzelte, und er hatte doch von alter wie neuer Romantik gelernt, was für dunkle und bedenkliche Kräfte in unserer Brust und im Universum lauern, die man aber durch Tapferkeit und künstlerische Melodie zu bändigen vermag. So griff er zur alten Novellenform, um sie in energisch zusammengeballter Art auf moderne Seelenverhältnisse zu übertragen. In seiner Novellensammlung „Prinzessin des Ostens“ glückte ihm manches Schöne, am besten bezeichnenderweise die Erzählungen aus alter Zeit, die freilich nicht aus altitalienischer Naivität, sondern aus romantischer Sehnsucht geboren sind. Im ganzen muß man doch wohl sagen, daß Form und Gehalt noch vielfach im Streit liegen, aber zugleich imponierte das ernste

Streben nach Stil, nach einer reinen Kunst ohne fremden Zusatz. Das tritt noch stärker in seinem Roman „Der schmale Weg zum Glück" hervor. Auch hier hält er mit eiserner Willenskraft den streng künstlerischen Erzählerton fest; er verschmäht Dialoge, Beschreibungen, psychologische Analysen und lyrische Ergüsse. Ein einziges, nicht rein episches Kunstmittel, die Reflexion, kann er freilich bei Darstellung der verworrenen modernen Verhältnisse nicht entbehren, achtet aber streng darauf, daß die Betrachtung aus der Sachlage selbst erwächst, als ihr Abschließendes und Allgemeines, ohne Vordrängen der Persönlichkeit des Dichters. Wohl droht auch hier manchmal der komplizierte moderne Gehalt sich gegen die schlichte Geradlinigkeit der Form zu empören, während anderseits gelegentlich sehr innige Verschmelzungen gelingen. Außerdem zeigt sich gerade auch in diesem Roman, daß der Dichter eigentlich zum Novellisten geboren ist, und die eingelegten vortrefflichen Novellen müssen wohl da und dort mit einigem Zwang in den Organismus der Erzählung eingefügt werden. Trotzdem, man hat gegenüber einer solchen Dichtung die Empfindung von neuen Keimen, von etwas vielleicht noch Unfertigem und Werdendem, das aber nicht zu den Herbstzeitlosen gehört, wie zumeist die formalistischn Experimente in der Lyrik. Die Erzählung ist alles in allem auf gutem Weg, und man darf die weitere Entwicklung geruhsam abwarten.

* * *

Aber das Drama? Das liegt vorläufig noch sehr im Argen, und man hofft von ihm überdies etwas völlig Verkehrtes. Seitdem das naturalistische Drama im „Fuhr-

mann Henschel" seinen Abschluß erreicht hatte, richteten sich die Erwartungen auf die symbolistische dialogisierte Ballade, auf das malerische Bühnenbild Maeterlinckscher Herkunft. Nun sind aber solche Bilder bald genug ausgeschöpft, und wenn sie ein Drama, wohl gar ein Höhendrama werden wollen — dann werden sie Theaterei und Mache, ein pomphaftes Ausstattungsstück, eine verfeinerte und eben darum gründlich verfälschte Operette. Maeterlincks „Monna Vanna", Hofmannsthals „Elektra" und D'Annunzios „Franzeska von Rimini" sind solche brillant gemachten Operetten, die von den Toren als Vorboten eines neuen Höhendramas begrüßt wurden, bis dann hinterher der greuliche Katzenjammer kam. Es ist hier nicht der Ort, zu prophezeien und Wege anzugeben, die vielleicht nur aus einem subjektiven Gesichtswinkel betrachtet sind. So genüge denn folgendes: kein Drama ohne eine aus dem Verhältnis von Mensch und Unendlichkeit geborene Gemütswucht. Dann weiter, keine Tragödie, die nicht alle ihre Konflikte auf den Urkonflikt wieder von Mensch und Unendlichkeit zurückzuführen vermag. Überdies erfordert ein modernes Drama die Erkenntnis des relativen Rechtes beider Teile von einem höchsten Standpunkt aus, ohne daß der Dichter darum weichlich und nachsichtig würde. Im Gegenteil, es soll noch unbarmherziger und noch viel schicksalsmächtiger wirken, wenn er unter Umständen das Gute zugunsten des Besseren unter die eisernen Räder des Fatums schleudert. Vor allem aber, ohne ein Versenken in das wirkliche geschichtliche Leben der eigenen Zeit — heute machen die Massen Geschichte — und aller Zeiten ist noch nie ein Drama geboren worden, das seinen

Namen verdient. Alles dieses zusammen führt uns immer noch am meisten auf Friedrich Hebbel zurück, dessen „Nibelungen", die ganz außerhalb seiner tiefsten Natur stehen, freilich nur von Epigonen als ein Vorbild betrachtet werden können. Überhaupt kann er nicht als technisch-dichterisches Muster gelten, weil er in dieser Beziehung ein Besonderer gewesen ist, eine seltsame und große Synthese aus Hegelscher Philosophie und physiologischer Romantik. Es kommt heute weit mehr auf seine alltragische Weltanschauung und seine Erkenntnis der Dialektik des dramatischen Prozesses an, auf seine Auffassung vom Recht beider Teile und auf die Folgerichtigkeit, mit der er überall an tragische Urprobleme gerührt hat. Von hier aus könnte er das deutsche Drama befruchten und weiter führen. Bis jetzt freilich haben nur die Epigonen, die ihn bloßstellten, in schwächlicher Weise Anschluß an ihn genommen. Aber man wird bald allgemein zu ihm zurückkehren oder zum mindesten zu seiner Weltanschauung, auf die es ja hauptsächlich ankommt.

So gelangt schließlich auch das moderne Drama bei dem Verhältnis zwischen Individuum und Universum an, bei dem Problem der Gemütswucht. Und am Ende kommt die ganze Moderne darauf hinaus, und dieses Problem muß gelöst werden, wenn der große Anlauf der letzten zwanzig Jahre nicht auf halbem Weg im Sande ersticken soll.

Inhalt: